

هذا العدد

المسحت ((الاداب)) منذ صدورنا اوسع المجال
لشعر العربي الحديث . اي لشعر امطر ، الذي كان يبدأ
بتجربة صاحبنا ويعمل على تبيين اوضاعه التي هي
ادب العربي .

وكانت المجلة ولا تزال تومن بان تجربة الشعر انحر
ناب جد طبيعي ، ان ادب السجابه صادقة لسطور الذي
يعيشه المجتمع العربي . ومن لم ادب العربي . ومن طبيعي
من تجربته جديدة ان تعطي لخصائصه وادبها ، وان
يعبرها ، اريب احيانا الى جانب الاوضاع التي حلتها .
وصحيح ان الشعر انحر يواجه بعض الازمات ، ويعرض
لهوان من الحسب ، ولكن هذا لا يعني ان كل من
الاموال انه سيؤول الى الاحقاد ويفسح المجال للشعر
الدرسي الذي العمودي ، بل ان العنصر هو الصحيح اليوم .
وربما كان بائنا ان نعتبره في ذلك نبيها بالدقة
النورية التي يعيشها الوطن العربي ، منذ نكبة فلسطين .
لهي نصاب احيانا ببعض الجزر بعد المدا الهائل الذي
عرضه ، وبواجهها بعض العقبات ، ولكن هذا ليس من شأنه
ان يزودها بمزيد من الخبرة والتجربة ، ويبصرها
باحتوائها ، ويرتدّها الى الدروب الصحيحة .

وغاية هذا العدد الممتاز ، الذي هو اضعف اعداد
((الاداب)) حتى الآن ، ان يقوم بمراجعة تجربة الشعر
الحر تستعرض انجازاته وتنعمق موضوعاته وتستشرف
آفاقه . وعلى ايماننا بان الشعر الحر قد كرس نجاحه
نهائيا وانه يمضي الان قدما لتوكيد ذاته وتعميقها ، فقد
راينا من المستحسن الاستماع الى ما يوجه اليه من نقد
وماخذ ، حرصا على الموقف الموضوعي المتجرد . وبهذه
الروح كذلك دعونا الى ان يشارك في هذا العدد كل من
اسهم في هذه التجربة ، بصرف النظر عن لونه او نزعت
او ما قد يكون لنا من تحفظ بشأنه .

ان ما تقدمه ((الاداب)) في هذا العدد من احاديث
الشعراء عن تجربتهم ، ونماذج من شعرهم ، ودراسات
عنهم وعن طائفة من القضايا الهامة المتصلة بهذه التجربة
سيكون وثيقة هامة يرجع اليها الدارسون والنقاد ومؤرخو
الادب حين يريدون اصدار حكم على الشعر الحر . ونحن
على ثقة تامة بانهم ، ايا ما كانت ماخضهم ، سيحكمون له !

((التحرير))

الاداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت - تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ورئيسها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur
SOUHEIL IDRIS

سكرتيرة التحرير

عائدة مطر جي إدريس

Secrétaire de rédaction
AIDA M. IDRIS

*

الإدارة

شارع سوريا - بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الأرجنتين ١٥٠ ريبالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الإعلانات

يتفق بشأنها مع الإدارة

تجربتي الشعرية

بأقدام كبار ممثلي الشعر العربي الحديث

طلبت ((الاداب)) من كبار ممثلي الشعر الحر ان يحدثوا قراءها عن تجربتهم الشعرية ، فاستجاب عدد منهم وتخلّف آخر من غير ابداء للسبب . وقد وعد الدكتور خليل حاوي بالكتابة عن تجربته في عدد قادم . وننشر فيما يلي أجوبة الشعراء مرتبة حسب الحروف الابجدية .

واحد او كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل الابقاعي وحده لا يجعل بالضرورة ، من القصيدة اثرا شعريا . فلا بد من توفر شيء اخر أسميه البعد ، أي الرؤيا التي تنقل الينا عبر جسد القصيدة او مادتها او شكلها الابقاعي . القصائد ، كشكل ابقاعي لا غير ، ليست شعرا ، بل مصنوعات شعرية . اذ ليس الشعر علما ينميه ويطوره ، شيئا فشيئا ، بحثا عن علماء . ليس مجموعة من القوانين والفوائد والاشكال والانظمة .

((الشعر هو الكلام الموزون المففى)) عبارة تشوه الحساسية الشعرية العربية وتشوه الحياة والرؤيا . فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، الى ذلك ، حكم يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية . وذلك حكم عقلي ، اصطناعي ، منطقي .

النتاج الذي كتب او يكتب ، ايمانا بهذا الحكم وخضوعا له ، ليس شعرا ، وحق الشعر علينا هو ان نسقطه من ديوان العرب . هذا ما افعله في ((ديوان الشعر العربي)) ، محاولا ان أظهر البعد الشعري العربي الاصيل الذي طمسه النقد ، وان أعيد الى الحساسية الشعرية العربية مكانتها الفريدة في التعبير عن الانسان والعالم .

- ٣ -

كان معظم نقادنا القدامى يرون الشكل الشعري وجودا ثابتا مسقلا ، قائما بنفسه . بهذا حولوا الشعر الى صناعة ، فاصلين بين الدال والمدلول : الشكل هناك مستقل ، والموضوع هناك مستقل ، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . ويقدّر ما يكون صناعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا . وهم يطبقون ، هنا ، على الشعر نظرية المثل لافلاطون وسقراط من قبله ، القائلة ان المدلول ، أي الفكرة او المثال ، موجود بحد ذاته ، دون حاجة الى الدال ، أي خارج الشكل الدال وفي غنى عنه .

وهذا ، في الشعر والفن عامة ، فصل مصطنع . فالدال والمدلول الشكل والموضوع ، في الشعر ، يولدان معا . بمعنى اخر ، لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتها ، بل رؤى ووجهات نظر .

طبعي اذن الا تكون هناك قاعدة صالحة الى الابد . لذلك ، ليس امتياز الشعر في انه يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شأن العلم ، بل امتيازها في انه يسبق القاعدة ، ويحرر الطاقة ويفجرها ويقيّمها .

لا يعني هذا التأكيد ان شعرنا اليوم هو ، بالضرورة ، خير منه في الماضي ، انما يعني ان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تباير مرحلة اسلافنا ، ان تكون لنا ، ان كنا احياء بالفعل ، طريقة تعبير خاصة ، واشكال شعرية خاصة .

تجاوز الفن المسيحي الفن الروماني ، ورفض عصر النهضة



خواطر حول

تجربتي الشعرية

بقلم :

ادونيس

- ١ -

كيف (؟) يستطيع شاعر يبحث ويتخطى ، ان يكتب عن تجربته الشعرية ؟ كيف يقدر ان يعاني هذه التجربة - الحركة ويراقبها في آن واحد ؟ واني له ان يصف هذا الرحيل الدائم في المجهول ؟ وهل يصح لشاعر ان يتحدث عن تجربته الشعرية ، قبل ان يجيب عن سؤال يعرف انه لا يجاب عنه : ((ما هو الشعر ؟))

- ٢ -

ليس هناك وجود قائم بذاته ، جوهر ثابت مطلق نسميه الشعر ، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة . ليست هناك ، بالنائي ، خصائص وقواعد ثابتة مطلقة تحدد الشعر ، ماهية وشكلا ، تحديدا ثابتا مطلقا .

الموجود الحقيقي هو الشاعر ، هو القصيدة : وفي تعاقب القصائد واكمال بعضها البعض الاخر ، ما يغير فهم الشعر او النظر اليه . فالشعر أفق مفتوح . وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الافق ، اذ يضيف اليه مسافة جديدة . وكل ابداع هو ، في آن ، ينبوع واعادة نظر : اعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد .

واذا كنا نعني بالشعر ، الشعراء وقصائدهم ، فان ادراك معنى القصيدة اساس اول في ادراك معنى الشعر . والقصيدة شكل ابقاعي

* يشكل قسم كبير من مادة هذه الخواطر محاضرة القيت في عمان والقدس خلال الاسبوع الاخير من كانون الاول ١٩٦٥ ، بدعوة من وزارة الاعلام الاردنية ، ضمن موبسها الثقافي ١٩٦٥ - ١٩٦٦ .

الاساليب الفوطية ، والعصر الحديث أساليب عصر النهضة . كذلك في شعرا العربي : لم يكن عمر بن ابي ربيعة كما كتب امرؤ القيس ولم ينبع ابو تمام اسلوب النابغة ، ولا المتنبي اسلوب زهير . فلا يقلد الشاعر ، ان كان التقليد ضروريا ، أسلافه ، وانما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم ، والتي حاكها هؤلاء الأسلاف ويحاكيها كل خلاق .

الذين يحتجون باوزان الخليل ، ذلك الاصولي الكبير ، لا يفهمون معناها ودلالاتها . فهو لم يقصد بوضعها ان تكون قاعدة المستقبل ، وانما وضعها لكي يؤرخ بها الايقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . وكان عمله عظيما اذ حفظ لنا تلك الايقاعات ونظمها في صيغ واوزان .

لكن الايقاع كالكلمة ، كالانسان ، يتجدد ، وليس هناك أي مانع شعري او نرائي من أن تنشأ اوزان وايقاعات جديدة في شعرا العربي . لم ان الوزن الحليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله ، وانما يؤلف جزءا منه . وليس الشكل الشعري خبرة علمية تصاف بالضرورة الى الحبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحدا ، وليس جهازا خالصا ، او قالبا صناعيا ، نتفاهله وننوارثه . الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب ، يجدد ولا يورث . حين يكرر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه ، لمشاعر غير مشاعره ، وحياة غير حياته ، لا يكون شاعرا ، يكون صانعا .

الشكل الشعري حركة وتغير : ولادة مستمرة . الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في شكل دائم .

— { —

ما نسميه ، اليوم ، شعرا جديدا ليس كله جديدا . فالشكل غير القديم لا يعني ، بالضرورة ، انه جديد . ثمة شكل جديد ، ظاهريا ، يحمل نفسا قديما . وثمة شكل قديم ، ظاهريا ، يحمل نفسا جديدا . فالفرق بين القديم والجديد لا يلتصقه ، بالضرورة ، في الشكل ، بل في الروح ، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الاصيل ، نعبيرا ورويا .

وكل اثر شعري جديد حقا يكشف عن امرين مترابطين : شيء جديد يقال ، وطريقة قول جديدة . فكل ابداع يتضمن نقدا - للماضي الذي تجاوزناه ، وللحاضر انذني نغيره ونبنيه . وعلامة الجودة في الانر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الاضافة : في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ، وفي مدى اغناؤه الحاضر والمستقبل .

وكل ابداع هو ابداع عالم ، فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا ، لا مجموعة انطباعات وبزيمات . اذن ، كل ابداع تجاوز وتغيير .

حين ندرك هذا لا يعود صعبا ان نميز بين الجديد والمزعوم جديدا ، بين الجودة والموضة ، بين الابداع والبدعة . الموضة او البدعة هي الهوس بالآني الحاضر العابر ، هي هاجس الطرافة للطرافة ، هي التعلق بالجديد لانه جديد وحسب ، وليس في هذا اصالة ولا فن .

وكثيرا ما يتداخل الابداع والبدعة . فالموضة ترافق الجودة دائما . لكن البدعة زبد عابر ، والابداع نهر عميق باق . وفي حين تكون البدعة موجة ، يكون الابداع الحركة والعمق . فالبدعة أزياء والابداع نبوة ، والازياء تعكس توج الحياة ، اما النبوة فتعكس اغوارها . واليوم ، تحاول قوى الموضة ، أي قوى البدعة والسرعة والسهولة ان تجرف حياتنا العربية وتطبعها بطابعها . وكم تبدو نتائج هذه المحاولة سلبية قاتلة ، خصوصا في مجتمع تسيطر عليه التقاليد وذهنية الماضي . فهي تبقية ، من الناحية الروحية ، رهين شكل من التفكير مستنفذ عاجز ، وهي تفرمه ، من الناحية الحياتية ، بشكل من الحياة لم يشارك فكره في ابداعه . هكذا يحدث الانفصال بين معنى الحياة وصورتها ، وتزداد التناقضات حدة وعمقا .

ولم الهوة بين العالم الحديث الذي تثبناه طريقة حياة ،

والقيم الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقة تفكير ، هي من أعمق الامارات على مأساة من أعمق مآسينا الحضارية العربية الراهنة : ان جسدنا يعيش في عالم حديث ، وفكرنا يعيش في عالم قديم . ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع الجزئي الجزأ ، فان الشاعر يرفضه ... من اجل ان يعيد اليه الوحدة ، من اجل ان نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا وصورته .

لهذا ، ليست الموضة وحدها عدوة الابداع والتجديد ، وانما تناصرهما كذلك ، عادة التشبث بالقيم الماضية المستنفدة ، العاده التي تؤدي الى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة ، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغيير . هنا يكمن الفرق بين المجتمعات والثقافات : المجتمعات الحية الثقافة تتطلب من الشاعر والكاتب عامة ، ان يكون له صوته الخاص ، ان يكون فريدا ، أصيلا . أما المجتمعات الميتة الثقافة فتستلزم للاصالة ونرفض كل شاعر يتميز بلغة اصيلة جديدة ، ودفعة روحية جديدة . وهي تريد من الكتابة ان تكون صناعة يعرفها الجميع ، ويفهمها الجميع ، ويسر بها الجميع . وتطلب ان يكون الشعر والفن احدي النافع العامة . وهي ، على الرغم من انها تتبنى ما يرد عليها من اشكال الحياة الجديدة ، تتردد في تجديد فكرها او ثقافتها ، وربما رفضتها .

ان حياتنا العربية اليوم حب يدعونا لكي نخلقه من جديد .

كذلك شعرا .

— ٥ —

ان اكتب قصيدة لا يعني انني امارس نوعا من الكتابة ، وانما يعني انني احيي العالم الى شعر : اخلق له ، فيما اتمثل صورته القديمة ، صورة جديدة . فالقصيدة حدث او مجيء ، والشعر تأسيس ، باللغة والرؤيا ، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما ، من قبل . انه كشف وفتح . وكل ابداع تجاوز ، لهذا كان الشعر تخليا يدفع الى التخطي . وهو ، اذن ، طاقة لا تغير الحياة وحسب ، وانما تزيد ، الى ذلك ، في نموها وغناها وفي دفعها الى الامام والى اعلى .

من هنا ، كان الشعر اعمق انهماكات الانسان واكثرها اصالة ، لانه اكثرها مجانية وبراءة وفطرية والتصافا بدخائل النفس . ومن هنا ، كان الشعر وسيلة حوار اولي بين الانا والآخر ، ووسيلة اتصال اولي . فهو ، لتجذره في اعماق الانسان ، ومجانيته ، فعال وملزم . انه حميا نسري في الانسان ونسري ، من ثم ، عبر سلوكه ومواقفه وافكاره ومشاعره ، في الحياة والواقع .

واذا كان الابداع تجاوزا ، فهو يتضمن اختيارا ، لان من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى اخر غيره . لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد . فالرفض هنا مرتبط بالقبول : انهما وجهان لحقيقة واحدة . لهذا يمكن القول ان البحث عن قبول جديد ، هو من اعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة ، حتى ليتمكن القول بالتالي : ليس هناك شعر عربي جديد الا حيث البحث والتخطي ، حيث التحول في اعماق الانسان وفي الحياة والواقع . ومن هنا نفهم كيف ان القديم يجب ان يكون فسي خدمة الجديد . وحيث تنعكس هذه الحقيقة او تتنفي يكون الانحطاط والتخلف .

في هذا ما يوصلنا الى القول انه لا يصح تقييم الابداع الشعري الجديد ، بمقايسته مع الماضي او مقارنته به ، بل يجب ان نقيمه استنادا الى حضوره ذاته - الى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص . فكل ابداع برق خاص لا يتكرر ، انبجاس مفاجيء قائم بذاته ، ينظر اليه في حدود ذاته .

وفي هذا ما يتيح القول ان الشعر اصل ، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . انه روح الانسان ، روح الشعب ، وهو ، من هذه الشرفة ، روح تاريخه . ولا اعني بالتاريخ ، هنا ، الوقائع والاحداث ، بل اعني ما نسميه رسالة الشعب او الامة . لهذا كان الشعر اسمى اشكال التعبير الانساني ، وشكلا ساميا من اشكال الوجود . يعلمنا

— التتمة على الصفحة ١٩٥ —

تجربتي الشعرية



بقلم عبد الوهاب البياتي

نال محتوى لعاشق : ايها الفسى ان قد رايت في غريبك
مدبا كثيره فحبرني : ايه مدينيه من هبلده اطييب ..
فاجاب : بلك المدينه اللي فيها من أخطف لبني
من قصيده « مدينه الصنق »
لجلال الدين الرومي



لست اريد ان اضح نعيمها للشعر ، ولست اهدف الى تحديد
مكان الشعر من العالم ولا مكانه من عصرنا ، وانما الشيء الذي اريده
هنا ، هو تحديد مكانه من نفسي ! فحينما بدأت أعالج الكلمة ، احاول
بها ان اعبر عن انفعالي بالعالم ، لم يكن الشعر هو اول ما حاولته من
اشكال الكتابه . لقد كتبت القصه القصيره وكثيراً من الحواريات
القصيره والعصائد ايضا . ولكن شيئاً ما كان يلح في طلب التعبير
عنه ، شيئاً كان يجول بنفسي ، ولد حينما بدأت - للمرة الاولى -
اقامتي في بغداد .

كنت قادماً من الريف ، حيث عشت فيه ، وعاندا اليه وقادماً
منه ، حتى عام ١٩٤٤ وهو عام دخولي دار المعلمين العليا ، وكانت
الصدمة الاولى حينما اكتشفت حقيقه المدينه . كانت مدينه مزيفه ،
قامت بالصدفة وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقه المدينه اكثر
من تشبهها الشديد ببهلوان او مهرج يلصق في ملابسه كل لون او ايه
قطعة يصادفها ، أما اعماق المدينه الحقيقه التي عاشت فرونا عديده
على ضفاف « دجلة » ولدت وعاصرت حضارات عظيمه ، فقد شعرت
بانها ماتت واختفت الى الابد . ولم أكن ارجو لها العوده ، وانما
رجوت لها امتداداً كامداً النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير
يعانقه وينوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينه رفضاً لشكلها
القائم ، ولم يكن رفضاً عاطفياً وانما كان بذرة لتمرود هو الذي ولد
الثورة .

ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج ، كان جيلنا المتسول الذي استمار
ثياباً وازياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي . لم
يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجنا الروحيه والماديه ، وقد
ولد هذا الانفصام شعوراً بالتناقض بين الفكر السائد وبين الواقع
القائم امامنا . ولم يكن هذا الشعور قائماً من الفراغ ، وانما قام على
شعور طبقي سابق وحاد ، ولكن هذا الشعور لم يكن حقداً ، وانما كان
احساساً بفقدان العدالة وانقلاب الاوضاع ، الشيء الذي يتطلب عملاً
فردياً قائماً على الحقد . كنا بحاجة الى شعله نلتهب لتحرق هذا
الواقع وتطهره ، ولكنني لم اكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعله،
ولا صورة المستقبل بعدها ، لذلك كنت ألجأ محموماً ، ملتعب الحواس
الى كتب التاريخ التيهمها علي أجد فيها مهرباً من الواقع المزري .

وفي نفس هذه الفترة تمتع جيلنا بفرصة اوسع من حرية النشر
نتيجة للحرب التي كانت قائمه ضد الفاشيه ، وتفتحت امامنا ابواب
ثقافات عديده ، التقت عقولنا باعمالها الثوريه والاكثر انسانيه وقدرة
على مواجهه مشاكل الانسان وطرح حلولها . لقد عرفنا غوركي واسلافه

من الكتاب الروس الكلاسيكيين العظيم (تولستوي ، تشيخوف ،
ديستوفسكي بشكل خاص) كما عرفنا عدداً من ادباء الغرب ، وانني
لاذكر كيف الهبت مشاعري في ذلك الوقت كتابات اودن واشعاره
بفنائيتها الواقعيه التي سبقت ايليوت الينا . ولم يكن ادباء التعبير
عن الازمة هم من عرفناهم وحدهم ، ولكننا عرفنا بيرون وشيلي وكيس
وبودلير ورامبو وفدور هيجو ، وهكذا عرفنا انواعاً متعدده من الابداع
العني وعطينا مرحله الناس بماجدولين وغيرهما من اعمال الادب
الرومانسي .

ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب ان يلفت
نظراً ، فحسب جبران تصوره كاهنا عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء ويذرف
الدموع امام جنته ميتة . كان ادبهم ثورة عاطفيه رومانسيه اكثر منه
تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الازمة وسنوات العذاب .
عبر كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع الحي والاحتكاك
به ، ومن خلال الصحبة الادبيه مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري
وعبد الملك نوري وغيرهم ، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفساً ، وبدأت
تنبور قيم معينه عن الادب والفن والحياة بوجه عام .

في هذه الفترة وقبلها بقليل كنت كمن يبحث عن الشكل الملائم
للتعبير عن نفسه . واكتشفت ان التعبير الشعري اقرب الي من اي
شكل اخر . كان هذا الشكل اقدر على التعبير عما كان يجيش بعدي
من قلق ومشاعر اكثر مما يتفاعل في عقلي من افكار . كما كان تكويني
النفسى من اساسه : الرؤية الشاملة للاشياء والنفاذ الى جوهر
الاشياء الصغيره التي هي مادة الشعر وينبوعه . وهكذا كان الشعر
اكثر ملائمة لحركة نفسي الداخليه واغرب الى رغبتني في ضغط الافكار
والاحاسيس ونجسيدها . كذلك كانت قراءاتي الاولى التي فرضتها
علي مكتبة جدي - وهو رجل دين - الفنية بكل دواوين الاقدمين التي
كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة لانها كانت قراءة البحث عن شيء
مفقود احسه ولا اعيه ، فكان ان نجوت من الوقوع فريسة في شرك
تأثيرها الكلي . أما اغاني القرية التي تركت في نفسي اثراً لا ينسى
فقد كانت متطابقة مع احساسني بشعر الحياة نفسها المتجسد في
الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الابدي والظلال الهاربة للحياة
التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول .

لكل هذا لم يكن غير الشعر قادراً على اشباع رغبتني في التعبير
بالكلمة ! وانني وان كنت لا اؤمن بإمكانية ان يولد الشاعر وفي يده
القيشارة ، وانما يمكن ان يولد من قلب ذلك الانسان الذي لا يتسم
التوافق بين عاله الداخلي والعالم الخارجي من حوله . ان التناقض
الذي يمكن ان يقوم حينئذ يولد عدداً من الاحاسيس غير المصنوعة
وغير القابلة للتغيير . وفي اللحظة التي يكتشف فيها الانسان تناقضه
مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه . ومثلما يبحث النهر الدفين
عن المكان المناسب الذي يمكن ان ينبع منه ، يبدأ الشاعر الموعود في
محاولة اكتشاف نفسه . ان المهم هنا ، انما هو نقطة البداية . ان
البعد في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه الى خارج نطاق
النصائح والتعاليم والتربية ، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها ،
وخلق نوع من الحوار الصامت حولها ، كل هذا يلعب دوراً في صنع
عالم الشاعر القادم .

لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد
بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وخريجه وهو أحد كبار
المصوفه . كان الحي يعج بالفقراء والمجفوين والباعة والعمال
والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار . كانت هذه المعرفة
هي مصدر الي الكبير الاول .

ثم بدأ تعاملني مع الكتب ومع القراءة . وكمسافر في فطسار
لا يعرف المدينه التي سيهبط فيها ، لم اتوقف عند كتاب معين او نوع
واحد من الثقافة ، كان كل كتاب هو بعينه المدينه التي لا اقصدها .
كانت هناك محطات صغيرة اعتقد ان وراءها بارقا من أمل ، ثم اكتشفها
سراباً لا يروي ظمأ ، وهكذا كنت ، وما ازال ، مسافراً بلا عوده ، تتجدد

أفكاري على الدوام . كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة ، ولم أفراه كركام من الوقائع أو الأحداث ، وإنما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجنبات ، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الإنسانية الماضية . كذلك كانت الآثار واللقى التي ذابت صورها في نفسي ، البقية الباقية على سطح هذا الكوكب من كل هذه التجارب التي خاضها الإنسان واختفى كما تختفي أشباح الليل . حينما كنت أصف أمام كوب قديم أو قطعة عملة أثرية أو تصوير باهت الألوان ، كان يجتاحني إحساس من انعدام الصلة بالعالم الخارجي ، وأروح افتش عن هذه الآثار في نفسي ، ماذا بقي منها لدي ؟ كل هذه الأشياء القديمة تركها أصحابها ومضوا ، كانت هي الصورة الحية لمعق الزمن ، والنسب الوحيد الباقي من حياة الناس الذين عاشوا في زمن ما ، أن الفن وحده ، عصارة تجربة الإنسان ، هو ما يتركه الناس بعد حياتهم .

وفي نهاية الأربعينات وقفت طويلا عند الأدب الواقعي . كانت رواية « الأم » لغوركي هي أول عمل اجتذبتني عندما اكتشفت أنه كتاب لم ينقل عن الكتب ، وإنما عبر عن حياة الناس وتجاربهم . ثم وقفت طويلا مرة أخرى أمام الأدب الوجودي ، وبالذات أمام كامو وسارتر . كان الإصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانبة واللامبالاة ، كانت هذه الأشياء هي ما استوففتني عند الواقعيين والوجوديين ، أحسست أنهم يعودون بالأدب إلى ذلك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم منذ الإغريق والعرب القدماء ، العودة بالكلمة ، من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية . ومن هنا كان عثوري على كثير من الأجوبة لأسئلة لم أكن أجد لها جوابا .

ولكن الشعر نفسه لم يكن غريبا علي منذ البداية ، ولا يمكن لشاعر أن يكون غريبا عن الشعر ، شعر الحياة وشعر الشعراء الآخرين . كانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الأول . وكان طرفة بن العبد وأبو نواس والمصري والمنشي والشريف الرضي هم أكبر من أثر في من الشعراء العرب . لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعاتهم أو ثقافتهم . لقد عانى هؤلاء محنة الوجود الحقيقية ، وعبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم . ورغم هذا فقد انتابني أزعاجهم نوع من القلق حينما تبينت أن لفهم كانت لغة مصنوعة ، كانت الأشياء التي يصفونها موجودة قبل وجودهم وأن كلماتهم كانت تفقد حضورها في نفسي وتحول إلى دلالات فقدت عندهم الكثير من أصالتها ، وأنهم انطفأوا على أسوار عصرهم عاجزين عن تخطي رؤياه وإمكاناته . لقد كان الشكل الذي امتدتهم به ثقافتهم الشعرية وتراثهم الشعري شكلا مصبوبا منسقا خلفته رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينة . وفي نفس الوقت الذي فتننتني فيه قدرتهم على تخطي واقعهم الاجتماعي والتعبير عن شجنتهم الوجدانية المتوقدة ، أحسست بأن الشكل الذي لم يستطيعوا تجاوزه كان قيذا على رؤاهم وعواطفهم المتمردة . كان قيذا على رؤاهم ، كما صورتها ، أنا منعكسة على صفحة نفسي ، التي هي جزء من عالم مختلف وعصر متجدد . كما دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية ، إلى البحث عن إيقاع موسيقي خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سدهاء ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف . كان لا بد وأن تختفي هذه الثنائية الكامنة في القصيدة الكلاسيكية الحديثة حتى تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها وبعدا ثالثا يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسي وإساسها الفكري والوجداني . ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ : الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور . لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية

من خلال تجربة التصوف المتمتزة بالرؤية الشعرية النافذة . ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون : أودن ونيرودا ودارغون وإيلوار وناظم حكمت ولوركا وماياكوفسكي . لقد استوففتني أشعار هؤلاء ، ليس لأنهم مشهورون ، فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون ، وإنما لأن أشعارهم ، بجانب أنها أشعار تحمل جوهر الشعر الحقيقي ، تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية إلى وجدان الإنسان المعاصر ، لأنها تنبع - بإبعادها هذه الثلاثة - من تصور نفس هذا الإنسان المعاصر لذاته ولواقعه ، إلا أنها تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم . ووجدت في أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل بهم إلى التصور الإنساني الكامل ، خصائص الإنسان الحي في تشيلي أو إسبانيا ، أشكال حياة الإنسان في نضالاته وهزائمه وجبه ، ومن خلال هذه الجزئيات استطعت أن أتصور النظرة الشمولية في شعرهم ، هذه الشمولية التي هي نقى للسكونية التي قد نجدتها في أشعار شاعر كبير مثل أيلوت الذي ينعدم في شعره الإحساس بالصراع والجدلية . وكان اختياري لهم في نفس الوقت بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة ، عن طريق تجسيد كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت والتأكيد على أهمية فينة التجربة وجمالياتها .

وعندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يغيث فيه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء . لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالمشور على مبرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه - دون الثورة - هو بداية الالتزام .

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم ، وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ، دون وضع بديل له ، والإشواق التي لا حصر لها ، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكك ، كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع الزري الذي تعيشه الجماهير وإلى اكتشاف رؤسها المزعج . وهنا كان لا بد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي ، وكان هذا النمو انمكاسا ونفعا مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول إلى الثورة الإيجابية نفسها . كنت أشعر في ذلك الوقت بأنني أكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي . كنت أفهم الالتزام : على أن الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون . أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور .

لقد غمرت الرؤية المتمردة كل المواضيع الشعرية التي كتبت فيها . فالألم المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك الموت الذي كان أشد ما يكون بروزا في « إباريق مهشمة » - هذا الموت ، كان لا بد من فهمه وكان فهمه هو التمرد عليه . وفي « المجد للأطفال والزيتون » و « أشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » كان هناك الموت من أجل الحرية ، أي أن الموت قد أصبح ممنا للحرية وأصبحت هي ممنا له ، أما الموت بالمجان فلم تعد له قيمة قط إذ أنه يجدد الإنسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ولا تصبح لحياته السابقة على الموت معنى أبدا . ولكن هذا الموت من أجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل أبدا عن الموت الإنساني . إذ لم يتحول هؤلاء المناضلون - التتمة على الصفحة ١٩٨ -

الخيطة التي كانت تدبر عليه دخلا يزيد عن حاجته وحاجة زوجته الاولى التي لم تنجب ، فحرف مقامرات الريفين حين يأخذون افصالا من مالهم وينهبون بها الى المدن القريبة يقضون فيها اياما ناعمة .. وظل هكذا حتى جاوز العقد الرابع فتزوج والدتي التي انجبت له ثمانية ابناء اذاقوه في شيخوخته شظف العيش بقدر ما اسعدوه ببقاء الذرية .. وقد اورنه حلمه القديم في ان يتعلم حيا شديدا للكتب ، فكانت لديه ثروة لا بأس بها من السير الشعبية ، وبعض مؤلفات القدماء كابن المقفع ، وابن عبد ربه ، وبعض كتب الطرائف والنوادر مثل « نكست الهميان في نكت العميان » وبعض دواوين الشعراء المعاصرين كديوان حافظ الذي كان والذي يفضل على شوقي ، ومجموعات من الصحف والمجلات التي كانت تصدر قبل ربع قرن في القاهرة ..

ماذا ورثت من كل ذلك ؟

ورثت احساسا مرا بالانقطاع .. فافرباني فليلون في بلد لم يولد فيه من اصولي الا ابي .. ورثت احساسا مبكرا بالحداد حين تساقط خمسة من اخوالي موتى الواحد بعد الآخر .. ورثت تحسسا شديدا لما تنطوي عليه الاشياء من طزاجة ساخنة ولذلك فالصورة الريفية الاثيرة لدي هي صورة الحقول المزدهرة الساكنة ساعة الظهيرة .. ورثت شعورا حادا بالظلم ، ولكن ضعف جانبي ، واحساسا بان هذا الظلم ليس عارضا وانما هو روح تشكل بصور كثيرة حول تجربتي الروحية في مطلع صباي من التمرد الى التقشف ، وان ظلت طبيعتي موزعة بين تقشف صارم وانطلاق جامع .. ولعل هذا هو مصدر فتنتي الاولى باشعار الخيام الذي ربما كان تصوفه هو الحل الذي وجده التمزق نفسه بين المتعة والتقشف .. ورثت عادة احترام الكتب ، واعجابا شديدا بابي يصل الى حد الولاء ..

كنت في الخامسة من عمري حين وضعني ابي في الماء والبسني ثيابا جديدة ودفع بي لاحفظ القرآن ، فلم تمض سنتان حتى كنت احفظ نصفه ومن ثم تنقلت بين المدارس الابتدائية لاقضي بها خمس سنوات ، تقدمت بعدها لامتحان القبول في مدرسة المعلمين لاقضي بها سبع سنوات حتى تخرجت فيها وانا في حوالي العشرين ..

والحق انني رغم هذا لم احصل ثقافتي بطريقة منظمة .. فقد بدأت بداية مقلوبة حين قرأت وانا صغير كتب ابيسي القديمة التي ساعدني على قراءتها حفظي للقرآن الكريم ، وحين كنت اقرأ بعد ذلك ما يقع عليه يدي عن طريق الاستعارة في الغالب بنهم وبدون اطمئنان .. فلقد قرأت معظم كتب عبد الرحمن بدوي قبل ان اقرأ كلمة لتوفيق الحكيم .. وقرأت كل كتب الرافي دون ان اقرأ العقاد او طه حسين الا بعد ذلك بعدة سنوات .. وقرأت معظم اشعار الرومانتيكيين علي محمود طه ، وناجي ، ومحمود حسن اسماعيل بعد ان قرأت اشعار الجاهليين ، وقبل ان اقرأ شوقي او مطران ..

ورغم هذه القراءة المرتبكة كان وجداني يتجه شيئا فشيئا الى الرومانتيكيين ، خاصة بعد ان دخلت تجربة الحب الاول بكل قسوتها في بلد ريفي محافظ .. تلك التجربة الرائعة التي عانيت منها خمس سنوات ، والتي ساهمت بقوة في بناء عالمي الداخلي والتي ظلت تغذي



عن تجربتي
الشعرية ..

بقلم : احمد عبد
المعطي حجازي

لا اذكر اوائل شعري .. ولكني ما زلت اذكر ان اول قصيدة لي صحيحة الوزن كانت محاولة صغيرة لتقليد رباعيات الشاعر المتمرد عمر الخيام .. وان ثاني قصيدة كتبها كانت في الحب ، ولم يبق منها في خيالي الا انني حاولت فيها فافية صعبة وخاصة في ذلك الوقت ، هي فافية « التاء » المفتوحة على هذا المثال « بيتا » .. وقد ظلت اكثر من شهر احاول ان افي بها مفعوعة من عشرة ابيات فلم يتيسر لي ذلك الا بصعوبة بالغة استعنت عليها بمختار الصحاح ، وهو المعجم الوحيد الذي كنت املكه في ذلك الوقت البعيد ، فلم يجديني الا باربع او خمس كلمات اذكر منها « نعت » و « شت » بمعنى شئت .. وغير ذلك مما اعجزني ان اضعه في قصيدة حب رومانتيكية يكتبها عاشق في الرابعة عشرة من عمره ..

وعلى الرغم من نسياني لهذه الاشعار ، فانا ما زلت اذكر ذلك الجو الذي انطلقت منه محاولاتي الاولى ..

كان جوا خشنا بكل ما تحمله هذه الكلمة من واقعية .. ولن اصف هذا الجو تفصيلا بالطبع ، ولكن حسبي ان اشير الى اهم عناصره التي ربما ساعدتني على تأمل تجربة اعتبرها تجربة متواضعة ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة .. فقير لان ميزة الخصوبة فيه تقابلها آفة كثافة السكان .. محافظ لان رزقه وان كان غنيا لا انه مضمون ومن هنا القناعة والحاجة الى المحافظة .. متطلع لقره وقربه من المدن ، فلدى اهله حماس التعليم ابنائهم حتى يجتازوا مصيرهم المحدود ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة .. فقير لان ميزة الخصوبة يطلبون العلم .. وفيه ابناء الاغنياء الذين لا يكملون دراستهم ويتقلبون مع ذلك في نعيم آبائهم .. بلد كهذا يعرف الاراء الجريئة كما يعرف صرامة التقاليد .. يعرف، نبالة الاغنياء وسخط المحرومين ..

اما البيت .. فقد كنت فيه اكبر الاناء لرجل ميسور الحال .. كان والده الذي هاجر من شمال الدلتا بعد ان طردته والدته الخديوي توفيق من ارضه - يعده بطلب العلم في الازهر ، ولكن جهده قصر بعد ان حفظ القرآن الكريم والم بطراف من الثقافة القديمة ، فتعلم حرفة

من اجل افريقيا

تأليف فرانتز فانون - ترجمة محمد الميلي

منشورات المطبوعات الوطنية الجزائرية

وكلاء التوزيع في المشرق العربي دار الطليعة - ص.ب : ١٨١٣

وجداني بانارها حتى وقع اهم حدث في حياتي حتى الان وهو الهجرة النهائية من الريف والاستقرار في القاهرة ..

ان وجودي كشاعر مدين لتلك السيدة الريفية الخالية البالاني ربما لم تقرأ لي حرفا حتى الان ، والتي كانت تكبرني بعدة اعوام اهلتني للزواج بينما كنت لم ازل تلميذا ..

وحين كنت ارى ان هذا الحب بلا مستقبل فلم اصرح به لاحد .. بل كتمته ليزداد اشتعالا وتوهجا وليدفعني دفعا الى الشعر الذي اكتسب قيمته في نفسي بقدر ما كفل لهذا الحب المحكوم عليه بالموت من حياة .. لقد تقمص الحب ثوب الشعر الذي بقي لي حين كانت محبوبتي تزف لرجل اخر ..

وهكذا ولدت كشاعر ولادة رومانتيكية برغم نشأتي الكلاسيكية الصارمة ، تلك النشأة التي ستضطر الى الاختفاء لتعاود الظهور بعد ذلك في صور اخرى .. وهكذا بدأت اتعلم من تجربتي الخاصة ان الشعر فن ذاتي يتحدث بأسرار الشاعر لا بأسرار سواه .. وانه مع ذلك قيمة اخلاقية اذ انه يهب الحياة للاشياء الحية ، واذ يبني العالم من جديد بناء لم اقع قط بان اقيمه في قصائدي فحسب .. بل كنت وما زلت اتوق الى ان يتحقق في الواقع .. ولم لا والواقع نفسه مليء بالشعر! هذا الطموح في الحقيقة هو الذي قادني احيانا للعمل السياسي ، وهو الذي فتح امامي باب التمرد الذي تيسرت لي ممارسته حين دخلت مدرسة المعلمين التي كانت موجودة في عاصمة الاقليم بعيدا عن القرية والتي كانت تزخر بحياة الطلبة العنيفة الشائقة ..

في هذه المرحلة الاولى من تجربتي الشعرية كانت قصائدي التي كنت اخلو في كتابتها حلو الرومانتيكيين تمردا غامضا على عالم احس انه عالم معاد وضيق ، وتمردا صريحا على النظام السياسي القديم الذي بدأت احسك به في ذلك الوقت وتصيبنني منه بعض الاضطهادات. هذا على الرغم من انني فشلت في ان انخرط بصدق في اي تنظيم سياسي من التنظيمات التي كانت تعمل على تقويض النظام القديم .. واذ تغير النظام وانفص المترك اقتصر شعري على الشكوى من ضيق العالم والتفني بالغربة التي تاكدت حين هاجرت الى القاهرة وان كانت قد اتخذت صورة جديدة ..

فوجئت بان شعري الذي تعبت حتى صار له قاموس الرومانتيكيين في اللغة ، وطريقتهم في التصوير ، وتجاربهم الاثيرة ، والذي اصبحت بعض المجلات الادبية ترحب بنشره .. فوجئت بانه لا يعجب الشبان القاهريين ..

كانوا يقولون لي .. ما معنى :

« الهيكل المهجور ، والصمت المضمخ بالظلال »

وكابوا يقولون لي .. ان هذا البيت لا يعكس نفسك ، او هو يعكس نفسا مقلدة .. ثم ما هي الصورة التي تريدنا ان نتصورها ؟ وبقدر ما حزننت على تعب العمر بقدر ما وجدت ان ما يقولونه صحيح ، خاصة وان تجربة ايامي الاولى في القاهرة قد امدتني بمشاعر وصور اخذت تلح علي في الظهور .. وهكذا بدأت اكتب « الطريق الى السيدة » اول قصيدة لي في الشكل الجديد ، واتجه الى ما يمكن ان

يسمى بالموضوع لاختبر قدرتي على التحرر من عالمي القديم الضبابي ، وعلى الاندماج في عالم غريب ، فكتبت « مذبحة القلعة » وما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الاول « مدينة بلا قلب » نموذج الغريب في المدينة ، خاصة بعد ان توفي والدي فاصبح احساسني بالغربة قويا وان لم يصل ابدا الى حد القنامة .. ذلك لان حنيني القديم لعالم واقعي افضل عاد الى الظهور ، حين تهيات مجموعة من الظروف جعلتني اؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية .. لقد امدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الصانع .. وهو نموذج الثوري المتيقن .. كما ساعدتني على ان اعيد النظر في ثقافتني الكلاسيكية لاستفيد منها وخاصة في تجديد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتيكيين ، فلم يعد له الا ان يطعم بالقاموس الكلاسيكي وحتى يحمي نفسه من لغة الصحف التي يتخدد بعض الشعراء فيحسبون ان الشعر الجديد لا يحتاج الى اكثر منها ..

ولكن عثوري على النموذج الثاني وان كان قد فتح لي عالما جديدا في الشعر والثقافة والتجربة بعد عالم الديوان الاول قد اوقعني في صراع عنيف ، او هو احيا في نفسي الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التي تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم ..

صحيح ان هذين النموذجين ينبعان عن مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائن .. هذا التمرد الذي يظهر احيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس وبين الواقع ، وحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتقديتها ..

وصحيح ان الغربة عندي لم تكن موقفا ثابتا او اختيارا نهائيا ، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها .. ومن هنا كان الصراع الذي يتجنيه شعراء اخرون حين يرون انه لا حقيقة الا ما يرونه داخل نفوسهم ، وان الواقع وهم باطل ..

وقع الصراع بيني وبين العالم ، لانني بقدر ما ارى الحق في نفسي اراه فيما حولي .. وبقدر ما تكتسب الاشياء وجودها من موقعها في وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل اجد نفسي دائما مسوقا الى الاقتراب منه واستكناه سره ..

وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد في شعري نغمتان رئيسيتان .. العزلة والاندماج .. النجاح والخيبة .. الهزيمة والانصرار .. العقيدة والنظام .. ويقوم الصراع بينهما ..

ومن الصنادق ان اقول ان هذا الصراع في ديواني السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين .. وهذه هي المشكلة التي احاول حلها باعادة تأمل التجربة وتحليلها لاحصل على ادراك منسجم للعالم ، يحول هذا الصراع الفنائي اذا امكن القول ، الى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة ، فتبرز التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق الانسجام الذي اعتقد انه السمة الرئيسية في شعري الاخير .. ان قضيتي الان هي ان اجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا .. في الفكر وفي الشعر .. وكانني في ذلك اسير في الطريق التي تسير فيها الحياة نفسها .. اذ ان هذه الوحدة بين الغريب والثوري لم تتحقق كما تتحقق الان !

صدر اليوم :

عشرة ايام هزت العالم

وصف شاهد عيان لثورة اكتوبر الروسية ١٩١٧

تأليف جون ريد - ترجمة قواز طرابلسي

منشورات دار الطليعة - بيروت - ص.ب : ١٨١٣

تجربتي الشعرية بقلم : صلاح عبد الصبور



حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق ، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد ، يقترب منه وقد نفّس عن نفسه انغال تجربته الغريبة ، كأنه يواجه الشعر للمرة الاولى .

هذا احساسى حين اقدم على الكتابة ، فانا رغم عشرينى الممتدة للشعر فارنا وكأننا زهاء عشرين عاما ، ما زلت اواجه الابداع بذات القلق والتلمس ، فاذا جادت علي الالهة بالمطلع - كما يقول فيولن - سميت حتى استمطرت الابيات التالية له ، ثم اجدني انفصل شيئا فشيئاً عن عالم الاشياء من حولي لادخل عالم تصوراتي وانفامي ، وحين تنتهي القصيدة ابدأ في اكتشافها من جديد ، وقد اعيد انقح ، وقد اطوي الصفحات او امزقها ، ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمنا عن افقي .

وذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة ، هو ما اكتسبته خلال العقدين من الزمان فارنا وكأننا .. اين كان مختفيا ؟ لعله يختفي حيث يختفي الحزن الغابر والسرور المنقضي والذكريات الدفينة. ولعله هو الذي يكون نظرتي الذاتية الشعر ، وطموحي اليه ، ولعله هو الذي يتحكم في استقبالي لشعري ، وكل شعر .

واظنني لم ادرك ان الشعر هو طريقي الاول الا في عام ١٩٥٣ ، اما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا باشياء كثيرة ، كنت احاول القصة القصيرة ، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات افلاطون التي قرأتها في مطالع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتونا ، ولكن في ذلك العام تحددت رغبتى الادبية ، وارتبطت بالشعر ارتباط التابع بالتبوع . وانا ممن يظنون - وهم فئة - ان قول الشعر جدير وحده بان يستنفد حياة بشرية توهب له وتندر من اجله . وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الامد . وجهدت حتى اصير شاعرا له مذاقه الخاص ، وعالمه الخاص .

ولا اظن ابي فرطت ابدا في تقديم قراييني للشعر . وقد يكون قد قبل بعضها فجاد علي برضوانه ، او استقبل شائي احيانا اخرى فحرمني من جنته ، ولكني لم اتمهل في حجي اليه قط . وكنت اعتقد دائما ان عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية ، ونقافة معاصرة متأملة ، او بعبارة اوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب . الشاعر بحاجة الى رضا الالهيين الاسطويين ، وبونيز بوس اله البدايات والاحساس المنطلق والنشوة المجنحة ، وابولو اله الفكر والتأمل والمعرفة ، اما البدايات والنشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة ، ولكن تحت هذا الظاهر باطنا عميقا نافذا .

ولكي يتيقظ وجداني اسلمت نفسي للحياة ، فعلمتني الشم والسمع والتحسس ، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب ، ولا اظن ان تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني ، حتى تجارب الغيبة في العشق او الفناء في المطلق ، فانا اذكر في سن الثالثة عشرة ان اصابني نزعة تعبدية طهرية ، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت

الفاظها بنفسى حتى رايت نور الله .

وكما عرفت نور الله عرفت نور الانكار . وجربت لذة ان يحس الانسان بوحده وتفرده في الكون ، وقد رفعت عنه العناية ، وتولى امر نفسه بنفسه ، كأنه الريح المطلقة الخطى .

ولكي يتيقظ عقلي اسلمت نفسي لعالم الكتب ، وعودت نفسي النهم في القراءة ، وخطف المعرفة وانزوارها ، فانا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوي شراعه ، مفتون بالفلسفة ، محب للتاريخ ، مولع بالاساطير ، صديق لعلوم الانسان الحديثة كعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا .

والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث في رأيي ان الشاعر القديم يعتقد موهبته ، اما الشاعر الحديث فعليه حين يطمئن الى النغم في راسه ان يصنع موهبته . وقد اعددت للشعر الى جوار ذلك كله قدر ما استطعت من المهارة اللغوية . استمدتها من قراءة القرآن والحديث ، ومن التجوال في شعرنا القديم ، ثم قلت لنفسي بعدئذ : يا نفس اكتبى ما بدا لك .

ما الشعر ؟

سؤال لو عرف اجابته احدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها . لقد ادرك الجميع حتى سادتنا العظماء من امثال شكسبير والمري اطرافا من جوابه ، ولذلك فلن انصدى للجاجة الجامعة المانعة ، بل احكي عن الجانب الذي ادركته .

الشعر هو صوت منفعل . انسان يتميز عن الاخرين بقدر ما يتشابه معهم . والانفعال المدرب هو عدة الشاعر . ولست احب لنفسي ولا لاحد من الشعراء ان يكون صوته مندغما ضائعا في الاصوات الاخرى . وعلة الموسيقى في الشعر ان الانفعال عندما يصل الى مداه لا بد له من التنعيم . اليس ضياح الطفل حين يدخل ابوه منقوصا موقعا . ولازم ما كان النثر الفني بالانفعال غنيا الى جواره بلون من الموسيقى الخفية . وليس الفرق بين الشعر والنثر الا فرقا في نوعية الموسيقى . فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من « المصطلح » اما موسيقى النثر فهي مطلقة كاطلاقه .

وقد حاولت الشعر اول ما حاولته محاكاة للنماذج التي احببتها . وعندي قدر لا بأس به حاكيت فيه المتنبي . وقدر آخر لا بأس به حاكيت فيه ابا العلاء . ثم قدر آخر حاكيت فيه بعض الشعراء الماصرين كابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل . ولكني رغم اعجابي بهؤلاء الاربعة توقفت فترة من الزمن لاسأل نفسي : ما الشعر ؟ وقد وجدت كلا منهم قد اجاب على جانب من سؤالي . وكان توقفي اثر قراءتي لبعض النماذج من ادب القرب ، فقد قرأت ريلكة في ترجمة انجليزية ، وقادني الصديق بدر الديب والصديق عبد الغفار مكاوي الى شعر اليوت وقصص كافكا . وتبلبل خاطري . ويشتت ياسسا مطلقا من شعرنا العربي او معظمه . كنت اسائل نفسي في كثير من الاحيان عن علة اعجابي ببعض النماذج ، واسفه لها ولعها بموسيقاها او بافكارها الدارجة واحاسيسها الشائعة . وقد طالبت فترة التوقف حتى جاوزت السنتين . وخرجت منها برغبة عارمة في المحاولة ، على ان احقق كل ما اصبوا اليه . وكان ذلك في اعوام ٥٠ - ٥١ - حيث كتبت عندئذ قصائدي (شفق زهران - هجم التتار - الملك لك) .

وانا كثير التأمل في شأن الشعر . متعدد المواقف تجاهه . كان الشعر في مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة والاحساس الدافئ . ولذلك كان ديوان « الناس في بلادي » غنيا بالانفعال . وفي المرحلة التي تلتها كنت اريد ان اقرب دور الفكر من دور الشاعر . وتشمل ذلك في ديوان « اقول لكم » . ثم حاولت ان اصل الى لون من التمازج والتراضي بين الموسيقى والطلاقة التعبيرية ، وبين الاحساس والفكرة في « احلام الفارس القديم » ولو سئلت عن مدى توفيقى في هذا الديوان لقلت انني استطعت فيه ان اصفي لغتي وانفعالي - التثمة على الصفحة ١٩٩ -

تجربتي في الشعر

بقلم محمد الفيتوري



وجدت الانفعالات الكثيرة ، الحبسية ، والمجهولة التي كانت
تتماوج داخل رأسه الصغير ، في شعر وقوة وضخامة عنتره بن شداد
- كما يتخيلها - متنفسا لها ...

ثم شعر ان هذه الشخصية ، قد أفرغت لكثرة ما عاشها ...
لم تعد تعطيه احلامه ، او تشبع نزوعه ، وكان عليه ان يبحث عن
عنتره آخر ، في كتاب جديد .. ووقعت عيناه على رحلة بني هلال
من الشرق الى الغرب ، وتعرف على ابو زيد الهلالي سلامة ، والزناحي
خليفة ، وديب ، والاميرة الناعسة ، وكان يجد متعة لا حد لها ، وهو
يشترك بخياله ، في المعارك التي خاضوها ، والمشاق التي تعرضوا
لها خلال رحلتهم التاريخية ، وكثيرا ما استغرفته رؤية فارس بني هلال
الاسمر ، وهو يصول ويجول ممتطيا صهوة جواده ، رافعا رمحه
ودرفته ، منشدا في الميدان :

يقول ابو زيد الهلالي سلامة

ولا كل من ركب الحصان خيالا

ومن ثم عرف الطريق الى اشباع احتياجاته الروحية والعاطفية،
وقرا حمزة البهلوان ، والاميرة ذات الهمه ، وسيف بن ذي يزن ، وفيروز
شاه ، والف ليلة وليلة . ولما لم يجد المزيد منها ، بدأ يتقرب من
بعض الكتب الاخرى ، التي تصور انها قد تتضمن شيئا ، يبقى عليه
عالمه الخاص ، الذي كان قد شاده لنفسه .. مفامرات شيرلوك هولمز،
وطرزان ، وارسين لوبين ، وغيرها من روايات الجيب ، ويبدو انه
قد قرأ بالضرورة حينذاك ، اعمالا ادبية عالمية ، مترجمة ضمن هذه
السلسلة ، مثل البعث ، وانا كارنينا ، والحرب والسلام ، والام فيرنر
وفاوست ، وغادة الكاميليا ، وماجولين ..

والحق ان اباه ، لم يكن يرضن عليه ابدا ، بشيء مما يريد ، فقط
حين يتعارض ما يجب ان يقرأه ، مع ما يجب ان يقرأه ، او ان يتهدد
مؤهلاته التي لا بد من توفرها فيه ، ليكون احد طلبة العلم الشريف .
وكانت الحرب العالمية الثانية ، تموت اختناقا في ايدي الحلفاء،
واسماء هتلر والنازية ، وموسوليني والفاشية ، وستالين والبلشفيك،
وروزفلت وتشرشل والميكادو اشبه برموز والغاز ، تتحدى مداركه
ومستوى فهمه ، بكل ما تنطوي عليه ، من معان ودلالات .
ماذا كانت تعني الحرب بالنسبة له ؟ لا اكثر من الخوف ، من

الشيء المجهول ، من الموت ..

وشهدته حوارى الاسكندرية واذاقتها ، وهو يتندرج مع الهاربين
الى الخنادق ، لينزوي معهم بعيدا عن نيران الطائرات المفيرة ، التي
طلما روعت سكان المدينة الجميلة الهادئة ، خلال غاراتها الليلية
التواصلية ، وطلما احوالت احياءها ومبانيها ، الى خرائب وانقاض .

وانتهت الحرب .. ودخل الازهر الشريف .. ومارس انماطا
من العلاقات والمعارف ، لم يكن قد الفها من قبل ..
وفي زحام الفية ابن مالك ، ومشاكل النحو والاعراب ، وقضايا
الفقه والشريعة ، ومجادلات الفلاسفة والمتكلمين ، احس بالفربة
والحزن ، يهبطان على روحه ، ويؤرقان ايامه ولياليه ...

وكتب حينذاك ، شيئا عن الحزن والفربة ، عرف فيما بعد ،
انه ليس الا مقدمة الشعر .

كان هذا الشيء الذي كتبه ، وقرأه على نفسه ، صورة طبق
الاصل ، لما قرأه لشعراء آخرين ، يسكنون بطون الكتب ، ويطلون
عليه ، من شرفات العصور .

طرفة بن العبد ، والناطقة الزبياني ، والهلhel بن ربيعة ، وزهير
ابن ابي سلمى ، وعنتره بن شداد .. لكم كان سميذا ، وفخورا ، حين
اكتشف ان فارس وشاعره الاسطوري ، احد اولئك الذين بلغ من عظمة
مواهيبهم ، وسموها ان كتبت قصائدهم بماء الذهب ، وعلقت على
ستائر الكعبة ، وسميت لذلك بالعلاقات .

وقال له احد شيوخه ، وقد لمس شغفه بقراءة الشعر ، ان شعراء
العلاقات ، ليسوا نهاية الشعر .. هناك شعراء الصعاليك ، ولا تنس
ان الشعر ازداد علوبة ، وجملا ، بعد ان باركنه حضارة الاسلام .

اذا كان الشعر موهبة ، واذا كان مستقبل كل موهبة ، انما
يتشكل وفقا لقوانين خاصة ، تفرضها مجموعة الظروف والعلاقات
الاجتماعية ، والتاريخية ، المحيطة بصاحبها ، فالذي لا شك فيه ، هو
ان ذلك الصبي الاسمر القصير ، الذي ما يزال يلوح في مخيلتي الان،
وهو يرقل في اعوامه الاثني عشر ، كان يحمل في قلبه ، وفي عينيه ،
احساسا بتفرد ما .. من المبالغة ان اتسرع الى القول ، بان كتابة
الشعر كانت هدفا له .. ربما كان الشعر حينذاك ، حلمه الخيالي
الفامض ، الذي لم تتحدد معالمه بعد ...

كان قد اتم حفظ القرآن الكريم كله ، عن ظهر قلب ، تاهبا
لدخول الازهر الشريف ، كما تقضي رغبة والديه ..
واذكر انه عانى في حفظه كثيرا .. كم من مرة نسيه ، وعوف
على نسيانه اشد العقاب ، من عصا شيخه الضريع السمين .. كانوا
يملقونه من قدميه ، في « الفلكه » - قطعة من جريد النخل ، مشدود
الى طرفيها قطعة من جبل مرخاة عند الوسط بعض الشيء ، بحيث
تتسع لقدمي مثله - ياخذ اثنان من انداده ، يقفان هنا وهناك ، في
الضغط عليها ، حتى تصير قدماه بينهما ، مسطحتين في وضع
متواز ، وتبدأ عصا الفقيه ، حركتها البيندولية ، صعودا وهبوطا ،
فوق قدميه ، دونما هواده ، او اشفاق لصرخانه واذاته الضعيفة
المنقطعة ... ولم يكن « سيدنا » يكف عن ممارسة هذه العملية ،
الا بعد ان تكون قد تصبت ذراعا ..

ويعود الصبي الى بيته ، منكسر القلب ، متورم القدمين ، حاملا
حذاءه الذي سيظل لبضعة ايام قادمة ، ضيقا عليهما ، تحت ابطيه ..
وكان يفيظه كثيرا ، ان امه واباه ، لم يكونا يبديان اهل تدمر ، وهما
يربانه في مثل حالته البائسة هذه ، فلقد نذراه - وهو طفلهما
الوحيد - لكتاب الله الكريم ...

وفي مرحلته هذه ، استطاع ان يعثر ذات يوم ، على كتاب ثمين
في مكتبة ابيه .. عثر على سيرة عنتره بن شداد .. من يكون عنتره
هذا ؟ وراح يلتهم ، بكل ما في روحه من فضول ، وجوع الى الحياة ،
صفحات الجزء الاول ، ثم الجزء الثاني .. حتى اكمل بقية اجزاء
الاسطورة الشعبية الرائعة ، ومنها عرف ان عنتره فارس لا يشق له
غبار ، وانه عاشق لاجمل صبايا قبيلة بني عيس « عبله » وانه ايضا
- وهذا اهم - عربي اسود .. اسود مثله ! .. واعاد قراءة السيرة
منذ البداية ، حتى انه ليذكر الان ، كيف استطاع عنتره ، الابن غير
الشرعي ، لشداد ، ان يفرض ذاته ، وهو الشخص الضائع النسب ،
ما بين الحرية والاسترقاق ، في مجتمع الجاهلية المنعصب ، الذي
لا سيادة فيه ، الا للاقوى والاشرف والاغنى ، ولا حياة فيه ، للعبيد
والساكنين والفقراء : (كر يا عنتره .. ان العبد لا يحسن الكر ...
كر وانت حر) .

واعجبه من هؤلاء ، الشريف الرضى ، وتلميذه مهيار الديلمي ، والمري ، وابو تمام .. ورفض البخاري ، وابا العتاهية ، وابا نواس ، وخلال قبوله ورفضه ، كان يمارس كتابة اشبائه الخاصة ، التي كان يسميها شعرا ، ويحرص على ان يضمناها دفتي كتاب .. وكما خيل اليه ، انه شاعر ، خيل اليه انه عاشق ..

وكتب اكادسا هائلة ، من الصفحات ، في بكاء حبه اليانس ، وشكوى زمنه القادر ، ورتاء شبابه الفض ، الذي زحفت عليه الشيخوخة قبل الاوان .

وكبر قليلا ، وكبرت معه اشياؤه الخاصة ، احساسه بالحزن والغربة والشعر ... وكان يزداد انطواء على نفسه ، كلما ارتطمت عيناه ، بحقيقة جديدة ، من حقائق الحياة ...

(✕) .. « دائما تحاصرني عيونهم .. تتابعني حيثما اسير .. انهم يسخرون مني .. لقد فضضت سر اللفز .. سر ماساتي .. انني قصير ، واسود ، وديم .. »

هكذا كان يقول لنفسه ، كان يفضح نفسه فقط ، امام نفسه ، وبعد ذلك باعوام ، استطاع ان يتاوه :

فكير اجل .. وديم دميم بلون الشتاء .. بلون الفيوم يسير فتسخر منه الوجوه وتسخر حتى وجوه الفيوم فيحمل احقاده في جنون ويحضر احزانه في وجوم ولكنه ابدا حالم وفي قلبه يقظلات النجوم

لقد كان اليما ، مطمونا ، الى حد الاختناق ... ولم يكن يفوقه ، في احساسه الرهيب العمق الالم ، وقتامة الواقع ، الا شاعر واحد ، خلاق جميع الشعراء العرب ، الذين قرأ لهم فيما بعد ، شاعر واحد ، او شاعران على الاكثر .. الاول اسمه ابو القاسم الشابي ، والثاني اسمه الياس ابو شبكة .. لقد اعطاه الاول ، نموذجا كاملا ، لقدرة الشاعر الصادق ، في التعبير عن تجربة الالم ، وفلسفة الايمان بالموت ..

واذا ما استخفني عبث الناس تبسمت في اسي وجمود بسمة مرة كاني استل من الشوك ذابلات الورود بينما اعطاه الشاعر الثاني ، نموذجا رائعا ، للقدرة على قهر الموت ، والاستعلاء عليه :

وحملت تابوتي ، وسرت بماتي « لا تستطيع معدتي هضم اشعار المازني والققاد ، او حتى اسنادهما عبد الرحمن شكري .. اما مدرسة ابولو ، فلا اجد في قصائد رائدنا احمد زكي ابو شادي حاجتي .. صحيح ان لديه من الصور والاخيلة ما يشوقني .. ولكنني اجد الصورة والموسيقى ، مضافا اليهما روح الشعر ، في القصائد القليلة التي قرأتها للهمشري ، والثنائي يوسف بشير ، انهما يليهما ابراهيم ناجي ، وحسن الصيرفي ، ومحمود اسماعيل ، وصالح جودت ، هم الشعراء .

وعلى صفحات الاعداد القديمة التي عثر عليها من مجلات ابولو ، والامام ، والمقطف ، واللطائف المصورة ، والمجلة الجديدة ، التقى بجبران خليل جبران ، ونسيب عريضة ، وفوزي العلوف وايليا ابوماضي وميخائيل نعيمة ، ونعمة قازان ..

« ان النكهة التي احسها في فمي ، عقب قراءتي لقصائد الشعراء المهجرين ، تحيرني .. هل هي نكهة الجديد ؟ .. هل هي امتزاج الجديد الحقيقي بالقديم .. »

« التاملات الفلسفية العميقة ، لجبران على وجه الخصوص .. أن كتابه « النبي » يجعلني احس بتقارب شديد ، بين افكاره وافكار نيتشه ، في « هكذا قال زرادشت » .. ربما كان جبران اكثر انسانية ، واصفى شاعرية ايضا .. انه قريب ، وحزين ، ومكسور القلب مثلي .. صورته التي رسمها لنفسه توحى بذلك .. ما اعظم ان يكون الانسان شاعرا ورساما ، في وقت واحد .. »

وتوقف طويلا عند جبران ، في « المواقف » و « الانجحة

(✕) جميع الفقرات الموضوعة بين الاقواس ، والواردة في

هذا المقال مأخوذة من مذكراته الخاصة ...

المتكسرة » . وحين وقعت في يده قصيدته الطويلة « المواقف » فرح بالاطفال . وضمها الى صدره ، واخذ يتعبد بها في خشوع .. « قد يأتي اليوم ، الذي اصبح فيه شاعرا ذا فلسفة ، ووجهة نظر في الكون ، وفي الحياة مثله .. جبران ذلك النبي الضائع ، ان حبي له لا يعادله حبي لنعمة قازان »

لماذا يا ترى ؟ هل لان جبران كان مسيحا يتعاطف مع المساكين والمعبد والضعفاء ؟ وهو يحس انه واحد من هؤلاء ؟ ..

وكتب في مذكراته ايضا : « لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي ، اسمه بودلير ، طاش له صوابي .. قدرته غير عادية على خلق الصور ، وتجسيد الرموز ، وتكثيف الحقائق والاضاع اللامتناهية فنيا .. انه ينفذ الى ما وراء الاشكال والمظاهر .. الاربوع من كل ذلك انه كان يحب جارية سوداء ، اسمها جان ديفال .. شاعر ابيض يحطم الفوارق بطريقته الخاصة .. سيان كان من اجل الجسد .. او من اجل الشعر ... ان شارل بودلير يقترب مني اكثر فاكتر ، كلما تفلقت في ديوانه « ازهار الشر » .. انني انتمي الى بودلير بصلة ما .. »

وفي عام ١٩٤٨ ، كتب اول قصائده ، انطلاقا من الخط النفسي الذي قدر عليه ، ان يكون خطا فكريا ، فيما بعد ، وان يعطي فيه طويلا ، وان يكون اتجاهيا ومسارا له ..

كتب « الى وجه ابيض » :

الآن وجهي اسود

ولان وجهك ابيض

سميتني عبدا .. !

وتنهذ مرتاحا ، لأول مرة ، فقد كان عبثا كل ما كتبه قبل ذلك ، ما نشر منه وما لم ينشر .. كل ما كتبه قبل ذلك ، كان اجهاضا لميلاد تجربته الانسانية الحقيقية ، التي يريد ان يتغنى بها ، وان يعلنها على الجميع ...

« اريد ان اكون صادقا ، مع نفسي اولا ، وان يكون ما اكتبه هو ما احسه .. غير انني اطمح الى ان اتعرف على الوجه الاخر لشعائي .. ولا تحسبوا انني وحدي فمعي الملايين .. »

« ذات مرة التقيت في الخرطوم ، باحد مواطني ، ولم اكن قد رأيته من قبل ، وليست لي به سابق معرفة ، انا لا اذكر اسمه الان .. وحين قدمني باسمي اليه صديقي الفنان عثمان وقيع الله ، ادهشني بشورته المفاجئة ، في وجهي .. قال كلاما كثيرا ، ما تزال تنطن في اذني منه هذه الكلمات :

— ما هذا الشعر الذي تكتبه يا اخي .. لقد فضحتنا ...

انني اكرهك ... »

« لقد اردت بالفعل ان افصح واقعنا الاسود .. ولن اسمح لنفسي ، بتزييف هذا الواقع ..

وكان قد اصدر ديوانه الاول « اغاني افريقيا » ..

« ان محمود امين العالم اكثرهم جدية ، واحساسا بمسؤولية الناقد .. انني احمل له قدرا كبيرا من المحبة والتقدير ، غير انني اتق تماما ، في خطا موقفه من هذا الاتجاه الشعري الجديد ، الذي تبلورت ملامحه ، في ديواني « اغاني افريقيا » .. هل الخطا في الموقف ، ام ان الخطا في التفسير ؟ في النظرية ام في التطبيق ؟ .. قلت له ، وانا اناقشه في مجلة الاداب : « انك لا تستطيع ان تعمق ماساتي .. لانك لا تستطيع ان تعيش تجربتي ..

قال لي .. « انها ماساتك الخاصة ، تسقطها على قارة بأكملها .. على افريقيا .. انك شاعر مريض .. »

قلت له : المرضي كثيرون .. وانا واحد منهم .. كلهم يعانون مثلي .. اقصد كلنا .. ثق فيما اقول . وانا اريد — في هذه الرحلة من شعري — ان اظهر من مرضي .. من ماساتي الخاصة ... بان ابوح بها .. لقد جرؤت على ان اكسر الصدفة من الداخل ، ولذلك تجدني اغني ميتة بمادة حزني :

قلها لا تجبن .. لا تجبن

قلها في وجه البشرية

— التتمة على الصفحة ١٩٩ —

عندما تسقط في الوحل صبيه
عندما تنفرس السكين في لحم الضحية
عندما تسعى عصا الساحر حيه
ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبيه
ومع الريح التي تعوي على شيطان ليل الابدیه
غنوة أندلسيه .
ستعودين مع الميلاد والموت نبيه
تشعلين النار في هذي السهوب الحجریه
تبعثين النورس الميت في صمت البحار الآسيويه
والينابيع الخفيه
تمنحين الضفدع النائم في الطين جناحين ، تجوبين
البريه
كغزال شارد تجري كلاب الصيد في أعقابه ، يدركه
ليل المنيه

ستعودين الي
لتقودي في اعاصير الرماد
والدياميس ، شراع السندباد .
ستعودين مع الطوفان للفلک : حمامه
تحمّلين غصن زيتون من الارض : علامه
وعلى قبر المحبين : غمامه
ستظلين الى يوم القيامة
تمطرين وتموتين نداه .
ستعودين بلا جارية ، هاربة من أسر هرون الرشيد
ومع الميلاد والموت شرارات شمس من جليد
ستعودين الى الارض التي تخضر عودا بعد عود
لتضيئي الحجر الساقط في بئر الوجود
لتموتي من جديد
لتعودي عشبة صفراء في حقل ورود
عندليباً في الجليد
ستعودين ، ولكن لن تعودي

عن الميود والموت

عبد الوهاب البياتي



الشعر الجديد والنقد

بقلم الدكتور محمد كونيحي

الامل في مستقبل خصب لشعرنا العربي ، وهو النتيجة الحتمية لكل ما سبقه من محاولات مند اواخر القرن التاسع عشر في تجديد هذا الشعر وبعث الحياة فيه وجعله اكثر قياما بحاجتنا الجديدة الروحية والفكرية والجمالية والاجتماعية . لسنا نعني بهذا انه في اشكاله ومضمونه التي برزت حتى اليوم هو نهاية الشوط ، بل نعني انه وحده هو الذي يستطيع ان يقودنا الى محاولات اكبر نضجا واكثر ارضاء . وهو راي قد نكون فيه مصيبين . وقد نكون مخطئين ، لكن الحقيقة الجلية هي انه آخر تطور وصل اليه الشعر العربي ، وانه لم يعد من المستطاع ان يعد مجرد نزوة عابرة او ورم طفيلي سيطرده الشعر عنه ، بل هو محاولة جادة هادفة عظيمة الجد مخصصة الهدف . وحتى حين يؤون الاوان لتركه وراء والمضي عنه فلن تكون بعده رجعة الى ما سبقه من اشكال ومضمونات ، بل سينشأ منه هو كل تطور جديد يمضي بالشعر العربي قدما في سبيل الانضاج والتعميق فسي كلا الجانبين المضموني والشكلي .

ما ان نتخذ هذه الزاوية حتى تتبدى لنا هذه الحقيقة التي هي احدى غرائب نقدنا الحديث : ان الناقد الذي لقي منه الشعر المنطلق اقصى الخصومة والعداء في سني شيخوخته ، هو الذي مهد له الارض احسن بهيد واصلحه في سني شبابه . نعني فقيدينا الكبير عباس محمود العقاد .

فعل العقاد الشاب هذا بنقده الهادم ونقده الباني معا . وفعله في جانب المضمون وجانب الشكل على سواء . فكانت خطوته الاولى حملته القوية على شعر الصقل والطلاوة اللفظية الذي كان يحتل في اسماع القراء ونفوسهم اوثق مكان ، والذي بلغ قمة تحقيقه في شعر شوقي . بدأ العقاد تلك الحملة في الجزء الاول من « الديوان » الذي كتبه في يناير سنة ١٩٢٠ ، وتابعها في مقالات متعددة في العشرينات والثلاثينات . وهي حملة قد تبدو لنا الان بالغة القسوة ، بل ربما تبدو لنا مشرقة على الظلم او وافعة فيه ، لانها لا تعطي تقديرا كافيا للظروف التاريخية والثقافية التي حتمت نشوء ذلك الشعر وحدته بحدوده ، والتي جعلت نشوئه تقدما لا شك فيه على ما سبقه منذ انهيار الحضارة العباسية من نظم سقيم ركيك مسرف في التكلف غارق في محسنات البديع . لكن ينبغي الان نسى حقيقتين : ان العقاد الشاب كان يطمسح بصره الى نوع من الشعر انضج واعمق واكثر ارضاء لثقافة المثقف الحديث وحساسيته ، وان رواج ذلك الشعر المسبوك ورسوخه كانا يحتاجان الى صدمة عنيفة قبل ان يكون من المستطاع زحزحته وافساح الطريق لشعر يزيد عليه عمقا ودسما .

شهد ادبنا الحديث مدارس شعرية متعددة ، نستطيع ان نعد منها المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ ، والمدرسة التجريدية التي قامت تناهضها والتي تسمى عادة مدرسة « الديوان » ، لان شعراءها حاولوا تحقيق المبادئ التي اعلنها العقاد والمزاي في كتابهما المسمى بهذا الاسم ، والمدرسة الرومانسية التي تسمى مدرسة « ابولو » والمدرسة الرومانسية الاخرى التي شملت شعراء المهجر ، ومدرسة الشعر الواقعي او الوجدان الجماعي او الشعر الاشتراكي او الشعر الواقعي الاشتراكي (ودعا اسماء استعمات في تسمية المدرسة الواحدة التي نعنيها) ، واخيرا مدرسة الشعر الجديد الذي انشأته نازك الملائكة فبدر السياب ، والذي سمته نازك مخطئة بالشعر الحر ، وسماه احد شعرائه الشعر التفعيلي ، واقترح كاتب هذه السطور ان يسمى الشعر المنطلق .

وكل من هذه المدارس كتب عليها نقد كثير . فكيف نستطيع في مقالة واحدة ان نتناول هذا الموضوع الواسع الذي كلفتنا به « الاداب » تناولاً يحترم عقول قرائها ولا يهين ثقافتهم ؟ لن نستطيع هذا اذا حاولنا ان نلم بكل جوانبه فلم نزد على عرض كتالوجي يحاول الشمول فلا يحقق الا السطحية والضحالة وتكرار الاقوال المعروفة . انما قد تكون لنا فرصة لنصيب من النجاح اذا تناولنا الموضوع من زاوية محددة صارمة التحديد . والزاوية التي اخترناها هي : مدى معاونة النقد لشعرنا الحديث في الانتقال من احدى هذه المدارس الى تاليتها ، الى ان يبلغ المدرسة الاخيرة . حتى في التزامنا لهذه الزاوية لن يمكننا حجم المقالة من ان نتناول كل من يستحقون التناول ، والا وقعنا مرة اخرى في الاحصاء الكاتالوجي والعرض المتبسر . لذلك سنقتصر على نقاد ثلاثة نعتقد انهم اكبر نقادنا الحديثين ، ونعتقد ان اكثر القراء سيوافقوننا على انهم اقطاب نقدنا الحديث . فان استطعنا في حدود المقالة ان نوضح رايانا فيهم بقدر من التفصيل ، وان نشرح المقياس الذي نحكم به على اعمالهم النقدية ، فهذا حسبنا ، وللقارئ ان يطبق هذا المقياس على سائر نقادنا المشهورين ان شاء .

اما الذي دفعنا الى هذه الزاوية فهو اعتقادنا ان تنقل شعرنا الحديث بين هذه المدارس كان تطورا مطردا ، وان الشعر المنطلق - على ما فيه من نقص وفجاجة لم نحاول انكارهما في كل ما كتبناه او قلناه عنه ، وعلى كثرة من دخلوا بابه من ادعياء المتشاعرين - هو وحده مناسط

لذلك حمل العقاد على الشعر الذي لا يطمح إلا إلى سبك الحروف وتراصف الكلمات ومرونة اللفظ ، والذي تكون آية الآيات على نبوغ ناظمه أن يوفق إلى بيت سائغ الجرس يسير مسير الأمثال وتستعذبه الأفواه بسهولة مجراه على اللسان . وحاول أن ينبه الأذواق إلى أن الشعر الجيد ليس مجرد « الكلام النحوي الحلو » ، وليس مجرد مادة لقوية هدفها تقويم اللسان وسلاسة العبارة ، بل هو شيء أعمق بكثير

واسمى بكثير وأصعب بكثير . فهو لا شيء أقل من الشعور بجوهر الأشياء والكشف عن لبائها وصلة الحياة بها . ويقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، لا بمجرد السبك والرصف والتسويغ . ولهذا لا لغيره كان كلام الشاعر مطرباً مؤثراً وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا . فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشماع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً أن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان احساساً بوجوده .

ومن هنا نتبين أن الشعر الذي كان العقاد يهدف إليه كان مختلفاً جداً عن شعر المدرسة التقليدية ، مختلفاً في النوع لا في الدرجة وحدها . وهكذا اعطانا العقاد مقياساً نميز به الشعر الصادق من الشعر الزائف ، وهو أن نرجع الشعر إلى مصدره . فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية .

هذا إذا كانت « الحواس » التي يرجع إليها الشعر سليمة صحيحة . فما بالك به إذا رجع إلى حواس زائفة كاذبة أو مضطربة مشوهة أو ناقصة غليظة جافية أو مبالغة في الرقة إلى حد الميوعة والضعف؟ تتبع العقاد أثر هذه الحواس في شعر الصنعة الذي كان يفتتن به القراء كلهم أو معظمهم في ذلك الجيل الأسبق (ولا يزال الكثيرون منهم يمجنون به ويحبون فيه كفاهم من الشعر إلى يومنا هذا) . فحاول أن يصحح ذلك الذوق الفاسد ويقوم أعوجاجه ، وأن يساعده على تمييز الصحيح من الزائف والجميل من البهرج ، وأن يعلمه أن يرى في الصدق والبساطة جمالا لا يعادله بريق الكذب والتكلف ، وأن يدفعه إلى أن يضيق ذرعاً بشعر التقليد الذي لا يفعل شيئاً إلا تكرار ما استعمله السابقون من تراكيب تكرر إلى ابتدائها أو تصوير مألوفة لا وقع لها في النفوس ولا أثر في الذهن ، وأن يحمله على أن يتطلب في كل شاعر جدة تقوم على أصالة النفسية واستقلال الشخصية وتحقق حين يكون الأسلوب صورة لنفس صاحبه التي لا تساويها نفس في كل ما خلق الله من طبائع ، وأن ينبهه إلى أن « الرقة » ليست الصفة الأولى للشعر ولكن لها موضعها الملائم فإن أسرف فيها أدت إلى الشعر المزدول ، وأن ينفره من الشعر الغسبي الذي يفرم بسوق الحكم العامة الرخيصة والفلسفة السوقية النافهة . وفي هذا السبيل أخذ العقاد يهدم كل القيم الشعرية التي كان يتطلبها قراء الشعر إذ ذاك واحدة واحدة ، ليحل محلها قيما انضج واسلم وارفح ، لا تقوم على الإلحاح اللفظية والمعنوية بل تقوم على صدق البصيرة النفسية وعمقها ودقة تمييزها لشبهات السرائر وهجسات الضمائر والتفاتاتها إلى اخفتهمسات العواطف وأخفى ألوانها .

ونحن نعرف من أين اكتسب العقاد الشاب هذه البصيرة العميقة بالشعر وماهيته والشاعر ووظيفته : من دراسته العصامية الجيدة

للشعر الإنجليزي والنقد الغربي . وهو اكتساب لم يخفه هو ولم يخجل منه ، بل أعلنه بصراحة ودافع عنه بقوة ودعا إليه سائر الكتاب والشعراء مقرراً أنه وحده الذي يمكن أحداً من إرهاف حسه وإغناء نفسه ونعميق ضميره والارتفاع بآدميته . وفي هذا السبيل ترجم عدداً من القصائد الإنجليزية التي نالت إعجابه وحاول أن يلفت القارئ العربي إلى ما فيها من دقة وعمق لا يتحققان في الشعر العربي الراجح .

بل بلغت به الحماسة لدعوته أنه انساق إلى أن يرمي السامعين جميعاً بضيق الخيال في حين أثبت سعته للآريين ، ولعل هذا باختلاف طبيعة البلاد . فالآريون ببلادهم رهيبة تسكنها الحيوانات المخوفة فانسع لهم مجال التخيل وأدركوا جلال القوى الطبيعية فانسعت أساطيرهم ، أما الساميون ببلادهم الضاحية ليس فيها ما يخيف فينبأ قويت فيهم الحواس ضعف الخيال . ومن هنا كان الآريون في شعرهم أقدر على وصف سرائر النفوس وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء . فبينما يستعمل الساميون القمر مجرد تشبيه نرى الآريين يخلعون عليه الحياة .

وهذا تعميم كاسح وتعميل ضحل لا نغفرهما للعقاد الشاب إلا إذا تذكرنا فورة شبابه وحرارة اقتناعه بما ينقص الشعر العربي الراجح في يومه وصدق غيرته في محاولة انتشاله من الوهدة التي كان قد تردى فيها ، وانفاذه مما شاع فيه من السطحية والفقر والرتوب والتكرار للدفع به إلى طور أكبر نضجاً وأغزر وادق بصيرة نفسية وأوسع خيالا فنياً . كما أننا لم نوافق على تسميته عبقرية ابن الرومي عبقرية يونانية وتعليقه لها بأصله اليوناني وفصلنا في أحد كتبنا نقاشاً رأيه هذا ووضعنا خطأ القول بميزات عقلية تتوارثها الأجناس البشرية توارثاً سلالياً . إلا أن ما كتبه العقاد في هذا الموضوع منذ تقديمه لديوان المازني في سنة ١٩١٤ والى عليه في مقالات متعددة فسي العشرينات والثلاثينات كان له على الأقل فضل تنبيه العرب إلى قصورهم الثقافي الراهن حتى يسعوا في تلافيه وعلاج علله وأسبابه .

لكن نأتي الآن إلى عمل آخر هام مهد به العقاد لظهور الشعر المنطلق . ذلك هو حملته المشهورة على تفكك القصيدة العربية وانتفاء الوحدة منها وقيامها على الاستقلال الكامل اللفظي والمعنوي لكل بيت من أبياتها . فنقل الدرس الذي تعلمه من قراءاته في الإنجليزية ، وهو أن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بانغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة القصيدة وأفسدها . وضرب مثالا بنونية شوقي في رثاء مصطفى كامل فلفت الانتظار إلى أن من الممكن أحداث التبديل بين مواضع أبياتها دون أن يفسد هذا منها شيئاً أو قل دون أن يزيد بها تفككاً . وعمد فعلاً إلى هذا التبديل داعياً القارئ إلى أن يعيد قراءة القصيدة كما أعاد ترتيبها حتى يتأكد من صحة دعواه .

حقاً أن الأستاذين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس جاءا فيما بعد ليهاجما العقاد في ادعائه أنه سبق مدرستهما إلى القول بوحدة القصيدة . فقالا أنه فيما كتب في شبابه - شأنه في ذلك شأن الدكتور طه حسين - لم يفهم الوحدة المعنية فهما صحيحاً كما قرأها في أرسطو ومن جاءوا بعده ، وأن الوحدة التي كانت في ذهنه حين كتب ما كتب هي مجرد وحدة الموضوع أو وحدة الخاطر أو وحدة المعنى أو وحدة العنوان لا أكثر ولا أقل ، وليست هذه هي الوحدة العضوية الحية التي يقصدونها . لكن زعمهما هذا وإن صح على الدكتور طه حسين - الذي ادعى لجميع القصائد العربية القديمة وحدة تناظر الوحدة القربية

واستشهد لهذا بمعلقة ليبد - فإنه يغالي في اتهام العقاد بعدم فهم الوحدة بمعناها الغربي ، فلا شك عندنا ان العقاد كما يتضح من ثنايا كلامه قد احسن فهم هذه الوحدة ، ولا شك انه حاول ان يحققها في شعره كما حاول زملاؤه وتلاميذه من اتباع مدرسة الديوان ثم في الشعر الرومانسي الذي تلاها في الظهور ، وانه نجح فعلا في بعض ما نظم كما نجح آخرون في بعض ما نظموا . فان يكن نجاحه ونجاحهم محدودا فان هذا لم ينشأ من تقصير في فهم الوحدة المفتحة ، وانما نشأ من احكام الوزن والقافية وقيامها حائلا دون التحقيق التام لتلك الوحدة . وهذا يقودنا الى تمهيد العظيم والآخر لظهور مدرسة الشعر المنطلق ، وهو حملته على وحدة الوزن والقافية .

فتفسير هذه الحملة ان الوحدة العضوية المنشودة كان من العسير ان لم يكن من المستحيل تحقيقها في اطار الوزن الموحد والقافية الموحدة الذي يخضع له القصيدة العربية منذ القدم . فما دام الشاعر يخضع لتلك الوحدة الشكلية المفروضة عليه من الخارج فانه يظل عاجزا عن تحقيق الوحدة العضوية التي تنبع من داخل القصيدة ذاتها ويمليها مضمونها ويطاوعها ادؤها المنوع بتنوع الفكر والانفعال فهي مواجهها المتعاقبة . اللهم الا ان تكون قصيدة قصيرة ذات موجة واحدة، وحينئذ يكون من التجوز ان نسميها وحدة ، لان الوحدة بمفهومها الاصطلاحي تعني بوحدة المتعدد . بل ان الشاعر نفسه يظل قائما بتلك الوحدة الشكلية الخارجية مصروفا بقوة رينها واستواء هندستها عن الالتفات الى ما في داخل قصيدته من التفكير والبر والتعكس الذي قد يبلغ درجة الممزق والتفكك . لذلك كان لا بد للعقاد ما دم يدعو الى الوحدة القصيدة كناقذ ويحاولها في انشائه كشاعر ان يحيد ويمارس التنوع في الازنان والقوافي . ولهذا رحب بمحاولات شكري والمازني في هذا النوع وبتخلصهما من القيود الصناعية التي كانت تفرض على الشعر العربي ، وفرر انه لا مكان للربيب في ان القيود الصناعية ستجري عليها احكام التغيير والتفكيك ، فان اوزاننا وقوافينا اضيق من ان تنفس لاجراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه وفرا الشعر الغربي فراى كيف رحب اوزانهم بالافاصيص المطولة والمقاصد المختلفة وكيف يلين في ايديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر .

وكلامه هذا على غاية من الاهمية ، وعلينا ان نتذكره حتى نرد به على العقاد الشيخ حين نراه يدعي ان الازنان والقوافي العربية تستطيع ان تتسع لاجراض الشاعر الحديث . وكان العقاد الشاب ينتظر الاعتراض الذي سيثيره من يعارضون فكره ، والذي سيثيره هو في شيخوخته على الشعر المنطلق حين يواجهه هذا الشعر بانطلاق من وحدة الوزن والقافية يزيد على انطلاق شكري والمازني والعقاد نفسه . هذا الاعتراض هو ان طبيعة اللغة العربية ، او طبيعة الاذن العربية ، لا تقبل الخروج على هذه الوحدة ، او تجد فيه ما تنفر عنه ، فيقرر ان نفرة الاذان من هذه القوافي المتعددة لن يطول ، ولا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال اكثر مما يخاطب الحس والاذان ، فتألفها الاذان بعد حين ونجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة .

لكن هل كان العقاد الشاب في كلامه هذا يعني الاكتفاء بما حققه شكري والمازني من تنوع القوافي والاوزان ، كما سنرى العقاد الشيخ يقول ؟ هذا هو يعن بصريح العبارة : « ولا نقول ان هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافي والاوزان وتنقيحها ، ولكننا نعده بمثابة تهييء المكان لاستقبال المذهب الجديد ، اذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل . » هذا ما كتبه العقاد في تقديمه لديوان المازني ، ثم كرر هذا الرأي ومضى منه الى تحييد الشعر المرسل نفسه ، وهو الذي لا يتقيد بقافية البتة ، ولم ير فيه مانعا اذا وجده الشاعر اوفى بمراده . اما حجة ان هذا اسلوب عربي وذاك اسلوب افرنجي وان لكل من الاسلوبين خصائص ومزايا يستقل بها عن الآخر ، فهي حجة تحمله حماسه على ان يرفضها رفضا تاما، فيقرر ان المدار على النوق والملكة لا على ما يزعمون من انفراد كل اسلوب بخصائص

ومزايا ، والنوق والملكة يتطوران فيما تجري به سنن الحياة من تطور . وهو رأي لا تقبله من العقاد الشاب بقبولا تاما ، اذ لا شك ان لكل لغة حدودها ، لكننا نعارض به اندفاعه في شيخوخته الى الطرف النقيض، فتحاول ان نجد بين التطرفين وسطهما الصائب ، مسلمين بان لكل لغة حدودها ، ولكن مفررين ان في داخل هذه الحدود مجالا متسعا لتطوير النوق والملكة الى درجة يزيد كثيرا على ما استطاعته مدرسة الديوان وما تلاها من مدارس الشعر الرومانسي .

اما قوله « ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل » فكم نحب ان نكتبه بحروف كبيرة ، لان هذه الحقيقة هي الاساس الاول الذي اقمنا عليه دفاعنا عن الشعر المنطلق ، فركزنا الحديث على شكله تركيزا خيل للكثيرين اننا نعتقد ان هذا الشكل هو الذي خلق هذا الشعر الجديد . ونحن لم نقل قط انه الذي « خلفه » ، انما قلنا انه هو الذي « مكته » من الظهور ، ولولا اهتداء الشعراء الجدد الى هذا الشكل ونسبتهم لصوره وتشيكلانه لظل مضمونهم الجديد حبيسا ناقصا في التنوع الايقاعي والتنظيمي مقنصا فيه على ما حققته واكتفت به مدارس الديوان وابولو وشعراء المهجر .

ثم نرى العقاد الشيخ يردد عن تحييده للشعر المرسل ويدعي ان سليله الشعر العربي ينفر من الالفاء التام للقافية . بل نراه يقول انه لا يزال يتقبض لاختلاف القوافي بين البيت والبيت ، اذ يعود الى ابيات اربعة كان قد استشهد بها في شبابه على ان الشعر العربي القديم نفسه عرف تنوع القافية ، وكان قد لاحظ فيها ان بعض قوافيها المرسله فريية محارج الروي وبعضها متباعد مخارجه ، وكان قد علق عليها بقوله انه لو انبج للقدماء لتوسعوا في القافية المرسله وطرخوا في موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة ، وانهم لم يحل بينهم وبين هذا الا حائنه من البداوة والظفرة التي لم تسمح لغير الشعر الفئاني بالظهور والسهولة التي وجدوها في صوغ هذه الاشعار في قوافيهم فلم يلجأوا الى اطلاق القافية ، لا سيما في شعر يقوم تأثيره على رينته الموسيقي . وليس في كل هذا التعليل كما نرى شيء من طبيعة اللغة نفسها وابائها اطلاق القوافي ، لكنه يعود الى تلك الابيات بعد ثلاثين سنة . ليلاحظ انه ان اختلف فيها حرف الروي فانه لم يخلف فيها الحركة لانها جميعها لزمت الضم ، وليقول ان الضم حركة كالحرف في الاذان وان لم يكن مثله عند العروضيين والنحاة . وجملة الاخيرة هذه عجيبة الخطأ عجيبة الظلم للنحاة والعروضيين جميعا . فالحلقة يقوم نحوهم كله او معظمه على تعيين مواضع الاعراب والبناء وحركاتهما . والعروضيون يقوم نظامهم العروضي كله على التمييز بين الحركة والسكون وانماط الترتيب بينهما التي تتولد منها البحور ، كما يقوم جزء كبير من نظام القافية الذي وضعوه على التمييز بين الحركات الثلاث مضافا اليها السكون في حروف القافية ومجرى الروي . اما قوله ان الضم حركة كالحرف في الاذان فيكفي اطلاع يسير على علم الاصوات اللغوية الحديث او علم مخارج الاصوات القديم لبيان خطاه وعدم دقته . فالطبيعة الصوتية لكل من الاصوات الساكنة واصوات اللين او الحركات مختلفة جدا ، بل هذا هو الاختلاف الاساسي الاول بين الاصوات اللغوية .

حقا ان العقاد الشيخ لا يصل ارتداده الى الحد الذي يدعو فيه الى التزام الوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة الكاملة كما كان يلتزمها شعراء المدرسة التقليدية التي راسها شوقي . لكنه يدعو الى التوسط بين الانتظام التام للقافية والالفاء التام لها وذلك بملاحظتها في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة ابيات مستوية الوزن والعدد ، او ملاحظة الازدواج والتسميط وما اليهما من النغمات التي تتطلبها الاذان في مواقعها ولو بعد فجوة وانقطاع . فهو اذن بالاضافة الى طلب القافية دائما يصر على اسواء عدد التفاعيل في كل بيت من ابيات المقطوعة الواحدة ، ولا يقبل اختلاف عدد التفاعيل الا حين يختلف البحر نفسه او تتم المقطوعة ذات العدد من الابيات . اي انه لا يقبل ما رأى في الشعر المنطلق من استجابة الشاعر ان ينوع عدد تفاعيله من بيت

ألى بيت اذا دفعه مضمونه الفكري والمطفي الى هذا التنوع وما يتطلبه من اتحاد الشكل مع المضمون اتحادا عضويا تاما ، واستجازته ان يترك القافية تركا تاما في عدد من ابيات القصيدة او في القصيدة كلها ان رأى ان مضمونه ليس في حاجة اليها . ومفزى هذا كله انه يريد ان يعود بالشعر القهقري الى الانماط التي عرفها والفها ونظم فيها ونظم معه زملاؤه واتباعه وشعراء الشعر الرومانسي في العشرينات والثلاثينات رافضا كل نظام اخر ونمط اخر من انماط التنوع ، ناسيا او متناسيا ما دله في شبابه من ان هذه الانماط في الوزن والقافية ليست غاية المنظور من وراء تعديل الاوزان والقوافي وتنقيحها ، وانها ليست الا بمثابة تهية المكان لاستقبال المذهب الجديد .

ها هوذا ((المذهب الجديد)) قد جاء أخيرا ، لكن العقاد الشيخ لم يستقبله بترحيب ولا رضى ، ولم يحتضنه سعيدها مبهتجا قريح العين بتحقيق امال شبابه ، ولم ير فيه تكميل جهاده الطويل ونموه تمهده الصبور ، بل انكره وبسر في وجهه ونبذ اللقيط المجهول النسب . فاذا رأينا هذه الردة فاستغربنا صدورها من نفس الرجل الذي مهد للشعر المنطلق كل ذلك التمهيد ، فاننا ان يطول بنا التفكير قبل ان نهتدي الى علتها العميقة . ليست هذه العلة هي داء الحسد كما قال بعضهم ، فقد وصل العقاد الشيخ الى ذروة من الاجلال والتمكن ما نطقها تركت في نفسه موقعا للحسد على الشعراء الشبان ، وانا لو انقوت انه قد ابغض الشعر المنطلق بغضا حقيقيا صادقا . لكنها نفس الظاهرة التي نراها قد حدثت لغيره من كبار المفكرين والدعاة في مختلف الثقافات والعصور ، اذ ادركهم بطء الهرم وجموده بعد حمية الشباب ومرونته ، فانكروا ما كانوا هم واضعي اسسه في جهاد شبابه . وهي كما قلنا في مناسبة سابقة ظاهرة متكررة من ظواهر الضعف البشري ينبغي ان نتقبلها بالصبر والثبات ، واضعين اماننا دائما في الجيل الجديد لاستئناف المعركة ومواصلة الزحف . فهذه سنة الحياة في صراعها الدائم وتطورها المتصل ، ولولا هي لما احتاجت الحياة الى تجديد اجيالها واستبدال جيل بجيل .

اما الذي يصعب علينا ان نسامح العقاد الشيخ عليه فهو انه في عرامة سخطه على الشعر المنطلق قد ادعى عليه الخروج النام على كل ضابط وزني ، والنبد النام لكل قاعدة ، فمضى يذكر شعراءه بان الفن لا يستطيع ابدا ان يستغني عن القواعد والاصول ، وان الشعر لا يمكن ان يتحرر تمام التحرر من ضرورة الاداء الموسيقي . وهو تشويه عامد استغل فيه خطأ التسمية التي اطلقها على الشعر الجديد بعض شعرائه اذ سموه ((الشعر الحر)) ، وقد كان له في ثقافته العربية الجيدة ما يهديه الى خطاها ويدفعه الى المطالبة بتصحيحها ، كما استغل حقيقة ان ((بعض)) الشعراء الجدد ، لا كلهم ولا اكثرهم ، قد لجأوا الى ((الشعر الحر)) ببدولة الصحيح ، وهو الذي لا يخرج على كل ضابط وزني . لكنه عمم اتهامه على الشعراء الجدد جميعا ، وما كان هؤلاء الذين شملهم باتهامه بحاجة الى تذكيره ، فهم يعرفون جيدا ان الفن الصحيح يقوم دائما على اصول وقواعد ، ولا يستغني ابدا عن ضوابط ، وان الشعر الصحيح يحتاج دائما الى اداء موسيقي مضبوط نوعا ما من الضبط ، ولا يفهمون حرية الفن على انها الفوضى التامة . انما هم يشورون على القواعد القديمة المفروضة من الخارج ليحلوا محلها قواعد جديدة يستنبطونها استنباطا عضويا من طبيعة القصيدة نفسها ، ويطرحون الهيكل الخارجي ذا الرنين والهندسة المستوية ليحلوا محله نظاما داخليا اكبر دقة واكثر موامعة لطبيعة المضمون واقرب اتحادا عضويا معه . فهم لا يؤمنون بان للموسيقى قواعد لا تتبدل ، بل يدركون ان هذه القواعد مستمرة التطور والتغير . وهم يعلمون بان لكل لغة طبيعة لا يمكن اصحابها تجاوزها ، لكنهم يعتقدون ان طبيعة اللغة العربية اوسع واكبر مرونة وسماحا واعظم قدرة على ((الانفساح)) - وهو اللفظ الذي استعمله العقاد في شبابه - مما استغل الى الان ، ويريدون ان يجربوا امكانيات جديدة في داخل نطاقها قبل ان يفرروا ان هذا النطاق يسمح بكذا وكذا ولا يسمح بكيت وكيت ، وهو حق لم يكن العقاد

الشاب ليفكر او هن تفكير في امكان انكاره عليهم ، ويؤمنون بان العقاد الشاب كان اقرب الى الصواب حين قال ان الاذن العربية اذا كانت تنفر الان من هذا الخروج على ما افته فقد تصير بعد الفتها له الى استساغته وقبوه . ويقررون مخلصين ان قواعدهم الجديدة التي يجاهدون في استنباطها للشعر العربي ليست اسهل ولا اقل احتياجا الى الضبط واتقان الاداء من القواعد القديمة ، بل ربما تزيد عليها صعوبة ، لكنها من نوع مختلف . فليست قيودا تفرض على الشاعر من الخارج وعليه ان يطيعها طاعة العبيد الاذلاء بصرف النظر عن طبيعة تجربته الشعرية التي يريد ادائها في قصيدته ، بل هي ضوابط الحرية يضبط بها الحر نفسه محتارا ويحرص عليها ويحترمها اكثر بكثير مما يحترم العبد فوانين عبوديته او يحرص عليها ، لان وازعها من داخل نفسه ولانها لم يملها عليه الا حاجة فته الحاص المتضمنة في طبيعة مضمونه .

لكن حتى هذا التجني الذي صدر من العقاد الشيخ سنصير ولا شك الى غفرانه بعد ان يتم جلاء غبار المعركة ، وان يكن قد آذى الشعراء الشبان ايداء كبيرا اذ النقطة من العقاد اخرون فاستعملوه بمزيد من العنف والتشهير . والذي سيزيد من قدرتنا على الغفران هو اننا رأينا في نقدنا الحديث ردة اغرب واعجب ، فالعقاد على اي حال لم يكن قط من ممارسي الشعر الجديد ، وقد ادركه هذا الشعر في سني شيخوخته حين لم تتبق في عقله وذوقه مرونة كافية لاستقباله . اما الردة التي ذكرناها فقد حدثت من بعض من مارسوا الشعر المنطلق نفسه ، بل من اول من كان له فضل ارساء شكله المنطلق . نفي السيدة نازك الملائكة التي صدر من فلمها بعض روائع الشعر الجديد ، والتي سارت في تميمته خطوات هامة ، ثم وفقت ، فلما وفقت لم ترد لزملائها ان يستمروا في محاولات التنمية ، وكتبت كتابا نقديا حاولت فيه ان يفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل اليه جهدها الشخصي ، ويحرم عليهم ان يزيدوا عليه انطلاقا ، واحتجت لمحاولتها هذه بحجج عجيبة ، لوطبقناها لرفضنا جهدها نفسه ، منها ان الاذن العربية تنفر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد ، ومنها انها لم ترد في شعر السابقين من الشعراء في تاريخ الشعر العربي ! بل حاولت ان تكون في بعض قواعدها اكبر تضييقا من الخليل ابن احمد نفسه ، ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات ، من ضعف الحاسة الموسيقية والاهمال وعدم الانتباه ، والجهل بالعروض او عدم اتقان دراسته ، وقلة الاطلاع على التراث الشعري السليم ، الى اخر ما رمتهم به ...

وهذه ايضا ظاهرة فصلنا انحدث في مناقشتها وتعليقها في مجال سابق ، فلمض الان من العقاد الى ناقد ثان عظيم من نقادنا المحدثين، هو استاذنا الدكتور طه حسين .

فاذا تأملنا في اعمال طه حسين النقدية من الزاوية التي اخترناها لهذه المقالة ، اتضح لنا انه هو ايضا كان له فضل كبير في التمهيد لآخر مدارسنا الشعرية ظهورا . فان كان هذا التمهيد اقل مباشرة مما كان للعقاد ، فان موقف طه حسين من الشعر المنطلق حين ظهر كان اكبر فهما وتعاطفا كما سنشرح بعد .

اما ان تمهيد طه حسين للتطور الشعري الاخير كان اقل مباشرة من تمهيد العقاد ، فسببه هو هذه الحقيقة : ان اهتمامه النقدي كان موجها الى اعادة تقدير الشعر القديم وتصحيح طرق دراسته وتاريخه اكثر مما كان موجها الى تقويم الشعر الحديث . وليس لنا ان نلوم ناقدنا فيما يؤثرونه ذوقه الشخصي من ميادين الدراسة ، بل علينا ان نتقبل ما يكتب به شاكرين . وعلينا ايضا ان نتذكر ان معركة اعادة فهم القديم وتصحيح تقديره سبقت - كما كان ينبغي لها ان تسبق - معركة توجيه الشعر الحديث وتقويمه . هذا اذا اردنا ان يقوم ادبنا الحديث على اساس متين سليم من التراث . وجهاد طه حسين في تصحيح الذوق السائد في تقدير الشعر القديم كان له في ذاته اثر - التمتة على الصفحة ١٩٢ -

في ليلة مطيرة

لماذا يغلف قلبي الاسى في ليالي المطر ؟
لماذا اذا عصفت في الشجر
رياح الشتاء ألت طيوف الاحبة بي من وراء الحفر
أرواحهم في الرياح ترود الديار ؟
وتنسر دنيا

طواها الزوال ، وتهمي ذكر
وتهمي ذكر
وتهمي ذكر
« تتابع احداث تخرمن اخوتي »

.

احباي تحت الرياح وتحت المطر
وأصغي الى وقع اقدمهم في الممر
وتعبر ضحكاتهم من رواق الظلام الى وتحيا
بعيني منهم صور
اقبل هذا الجبين وامسح ذاك الشعر
والمس كم قميص دفيء ، اشم رباط عنق
والبح اعينهم بالاماني تبرق ، توغل خلف الافق
واسمع تلك القلوب الطموحة تنبض بالمنتظر
بما خططوا لغد لن يجيء .

يا قسوة الموت مال الردى
بما خططوه ومال القدر
« ولو كانت الدنيا تباع اشتريتهم »
وتسفي الشجر
رياح الشتاء ، ويهمي مطر
ويهمي مطر
ويهمي مطر



نابلس

فدوى طوقان



مسؤولية المعاناة في السحر الحضاري

بقلم مطاع صفدي

كانوا اعجز من ان ينشئوا حضارة ، واقوى من ان يكونوا مجرد مبشرين بها .

ولا تبدأ الممارسة الحضارية الحقيقية ، الا عندما يتوفر وجدان فذ قادر على (تثقيف) وجود الكتلة الاجتماعية ، واختراق طبقات التقاليد والمفاهيم المتحجرة من اجل استلهاً ابداعها غير المرئي ، وتحويله الى ثقافة واضحة . أي الى قيم ومقاييس للفكر ، ولعائشة الفكر في ارض الواقع الاجتماعي المتحول .

وفي اطوار التحول من كل حضارة ، يخرج جيل من المبدعين يقودهم عادة فيلسوف ادبي او مصطلح اجتماعي . ولكن عصر التحول في حضارتنا الحديثة ، كانت الكلمة الفنية فيه اسبق من الكلمة المفكرة . وكان على جيل من الادباء ، شعراء وقصاصين ، ان يجسدوا لنا المناخ الروحي الجديد ، عن طريق التوتر ، لا عن طريق التعقل .

ولربما كانت هذه الظاهرة الصق بنوع من التحول، فيه الانفجار الثوري ، اقرب الى المعاناة والتشخيص، لا يصبر على التحليل ، ولا يخلق حوله جمهوراً من الواهبين انفسهم للتأمل الهادئ .

كان قطاع بشري كامل يدخل ساحة الفعل في دنيا العرب . كان عصر المثقفين قد آذن وصوله وحضوره . وخلال عشرين عاماً ونيف ، تفجر خضم الوجود العربي بأقوى ما فيه من عقد الكبت ، كبت الحب والابداع والروعة ، من عقد الغياب ، عن مسيرة العمل الانساني ، عن الارض واللحم والحديد . وبدأ الوعي ينطلق من صميم التجربة الواقعية ، يخلق فوقها تارة ليكشف ابعادها ، ويلتصق بها ، تارة اخرى ، ليدفع بالمعاناة والفعل .

ولكن تولد الوعي هكذا ، اعطى للعصر الحاضر طابع الانبعاث الحضاري الحقيقي . فلقد كانت احداث الامة العربية في العصور المنصرمة ، تجري في مستوى الغريزة الصماء . فلم يكن ثمة فكر يدري بكارثة الحياة، تلك الحياة . وكانت المتابعة والتكرار ، هما مسيرة الزمن العربي .

ولذلك فحين تألفت نخبة المجتمع من المثقفين ، لتحل مكان نخبة المجتمع المتخلف كان اول بشائر الوعي هو الاحساس بالكارثة ، تحيط بالوجود العربي من كل جانب .

ان المعاناة الحقيقية ، ليست تلك التي تنفعل فحسب ، ولكنها التي تفعل . والانفعال يتطلب حساسية وجودية عليا ، ونوعاً من الاخلاص الفذ ، والخضوع الصادق للتأثير ، من اجل الكشف والمعرفة . والفعل يتطلب الخلق ، والجرأة على خلق مادة الانفعال الاولى ، مرة اخرى ، على مستوى التغيير الواضح ، في طبيعة المعاناة كلها .

وهناك من يختنق داخل معاناته لدرجة الصمت والانسحاب الكامل ، وهناك من يظل قادراً على رؤية النقص حول معاناته ، فيظل داخل الأعصار ، يؤلف بذرة الهدوء والصمت ، في صميمه . وذلك هو الفنان الكائن ، الذي يحافظ قلى قدره المعاناة ، وعلى قدرة التعبير عن المعاناة ، دون مسافة ما ، وفي عصر اختفت فيه المعاناة مع الالهة والارباب والانبياء والسحرة والكهنة لم تبق الا المعاناة مع الكائن الموجود فعلاً وحقق ، المعاناة مع البشر . وهم بشر ، بدون نخبة ، بدون اعتراف بآية نخبة ، بدون اية ظلال بعيدة . محدودون عاديون ، ماديون . مرتبطون بكل الاشياء ، ولا معنى لهم فوق الاشياء او وراءها . حتى لقد انتهى دور النخبة الهابطة من اعلى ، ليظهر دور النخبة من خلال الكل ، الصاعدة من الاعماق ، بدون حدود بين اعلى واسفل .

وفي عالم اللامعنى ، ليس اعظم من معجزة خلق المعنى . وبالتالي ليس اصعب من ان يعطى لمعاناة الناس ضمن كتلتهم ، طعم المعاناة لفنان او مفكر ، من خلال فرديته ، ان لم يكن هو نفسه ، جزءاً حقيقياً من وجدان الكتل ذاتها . والثقافة العربية المعاصرة ، هي محاولة لاستكشاف الكتل ، من خلال معاناة الفرد الفنان . انها من دون تراث مسنم ، تحاول ان تعيد الروح للحضارة العربية ، وهي حضارة وعود وانتظارات ، اكثرت منها في الانجاز والتحقيق .

وبالرغم من ان طلائع ومقدمات كثيرة للادب العربي المعاصر ، قد توالفت على مسرح الثقافة منذ اواخر القرن الماضي ، الا ان جيل (محمد عبده) وجيل شوقي والرافعي ، حتى جيل العقاد وطه حسين ، كانت كلها ارهاصاً وايداناً بمولد معاناة حضارية اصيلة . لقد كان هؤلاء ، ضمن وسطهم المثقف المحدود ، وفي بيئاتهم الطبقية ، طلائع شعور بضرورة التحول الحضاري . فلقد

كان على المثقفين ان يكتشفوا عمق هذه الكارثة ،
بحسب عمق المصاي ، بما يشبه أزليتها ، وكان عليهم من
ناحية اخرى ، ان يعانون عن الاف الاجيال السابقة ،
التي رضح للكارثة وغنتها في روحها وعقلها وواقعها ،
دون ان تعي الكارثة ، من اين جاءت ، ولا كيف هي نزول .
والحقيقة ان طلائع المثقفين العرب ، التي تتابع
منذ منتصف القرن الماضي ، لم تكن تملك وعي الكارثة
المستمرة ، بقدر ما كانت نحس الصميم في الوجود
العربي عن اي نداء لليقظة . ولذلك كان هؤلاء دعاة يقظة
من الخارج ، اكثر منهم دعاة معاناة لابعاد الكارثة ، من
الصميم ، ومن نقل الرواسب ذاتها . كانت نظرتهم لفهم
الواقع من حولهم ، غائبة ضائعة . فلقد كانت ترفض
اليأس ، ولذلك انكفأت الى الوراء ، عن مواجهة البداء
في كل مكان . فلم يبق لها الا استلها الماضي البعيد .
لكي تملأ بحضور ذكرياته ومفاخره ، خواء الحاضر ،
وهيكلة المتداعي .

فانصرف هم الطلائع الاولى من مثقفي العصر العربي
الجديد ، الى احياء اللغة وادائها البلاغية . وكان المضمون
الحديث ضعيف الاثر ، يخفق داخل هياكل البلاغة
التقليدية ، ضعيف الصوت والصدى . ومن هنا كانت
ازمة هؤلاء الطلائع ، يحسون الرفض وضرورة التغيير ،
ولكنهم غائبون عن معاشة ادوات العصر ، منشغولون
باحياء التراث . وذلك موقف تاريخي ، كان لا بد منه .
ولكنه عندما استمر ، وحاول ان يصبح هو المقياس ، كان
على جيلنا ان يخوض صراعه الثاني ، مع سلطة التراث .
والواقع ان « سلطة التراث » قد تمثلت بمنع (وعي)
الكارثة ، وبالتالي ، بمنع الابداع الحضاري داخلها
وخارجها عنها .

وشعراء هذا الجيل ، هم الذي تحملوا ، اكثر من
غيرهم ، مسؤولية الصراع مع سلطة التراث . حتى يمكن
القول ، ان جوهر التجربة الشعرية الجديدة ، تقوم على
مناضلة التراث ، من اجل حضور اغنى ، يتمثل في
الاحساس بالكارثة المستمرة ، ورفضها ، وصياغة
مستوى (المأساة) فوقها .

وذلك لان التراث يشخص خاصة من خلال رصيد
تاريخي للشعر . بينما تنطلق القصة والرواية مثلا ، من
تجربة العصر ، بدون جذور في التراث العربي . فكانت
انطلاقة هذا الجيل ، نحو تجاوز التراث الذي هو شعر
في جوهره ، الى شعر اخر ، هي سيالة الحيوية الجديدة
في كل محاولات التقدم والمعاناة ، وتعدد التجارب لدى
جيل الشعراء هذا .

وكان التحدي الحضاري الاكبر امامهم : كيف
يفجرون الكارثة ، وفي صميمها سلطة التراث سياسيا
وفكريا ، من اجل خلق مستوى المأساة . وبعبارة اجتماعية
كيف يمكن للشاعر الثوري العربي ، الملتزم بقضايا امته
وتقدميتها الواقعية ، ان يعطي تجربة اخلاصه ، وهو

يرفض ، في الوقت ذاته ، صميم استمراره التاريخي ،
الذي هو انزات ، لتجربة واساليب بلاغية وتعبيرية ،
ومعاييس حيانية اشبه بالمثل الحالده ؟
وعني انكاره وتجاوزها الى مستوى المأساة ، ذلك
هو التقييم التاريخي الاشمل لطريقة العودة الى الاصول ،
لدى نخبة المثقفين العرب المعاصرين ، لدى الشعراء
والفصاصين والنقاد والمفكرين . ولكنها طريقة مختلفة .
فامام هذا التحدي انقسمت الحياة العربية الجديدة
الى الحياه الاسيرة لفدر الكارثة والنادبة لها - وهو كل
استجابتها - ، والى الحياه المحولة لواقع الكارثة ، الى
شمولية المأساة .

وعاش الحياة الاولى طائفة من السياسيين والادباء
وفئات من المثقفين ، هي الغالبية . وعاش الحياة الثانية
طائفة من الثوار والقادة والادباء ، بوجدان فريد ، وقدرة
حقيقية على تفجير الينابيع من رمال الصحراء ذاتها .
والكارثة في الواقع ، واما المأساة فهي في المعاناة ،
اي انها ابداع الانسان تلقاء الكارثة ، من اجل تجاوزها
البطولي التام . فان موت اوديب كارثة فردية ، ولكن
عندما كتبها شاعر اليونان ، تحولت الى مأساة وجودية ،
اي الى مثل شامل ، وضع واحدا من أسس الحضارة
الانسانية . ومن هنا فان كارثة الامة العربية ، المتمثلة
في ضياع حضورها الانساني ، كدولة وحضارة طيلة
الف سنة وما يزيد ، هي التي عاناها دفعة واحدة ، ولاول

صدر حديثا

هيفل وفلسفته - تأليف رينيه سيرو - ترجمة نهاد رضا
الادخار والتوظيف في علم الاقتصاد - تأليف ماري براديل ترجمة

نهاد رضا

ابن باجة - تأليف تيسير شيخ الارض
اسينوزا - تأليف اندريه كريسون - ترجمة تيسير شيخ الارض
ابن خلدون - ترجمة تيسير شيخ الارض
الممارسة والنظرية الفلسفية - تأليف برنارد رسل - ترجمة سمير عبده
النظام الاشتراكي - تأليف بوجين رامير - ترجمة وليم خوري
مشاكل نمو الاطفال - تأليف ايمانويل ميلر - ترجمة سمير عبده

تحت الطبع

التخطيط والائماء الاقتصادي - تأليف شارل بتلهاييم - ترجمة نهاد رضا
مدخل الى الفلسفات الوجودية - تأليف ايمانويل مونييه - ترجمة
نهاد رضا

تطلب هذه الكتب من دار الانوار في بيروت ص.ب ٣٦٤٢
وفي دمشق من مكتبة العباسية ص.ب ٢٧١

مرة مثقفو عصرنا ، ونخبته من الكتاب والشعراء .
وبدأت عملية وعي الكارثة تنفجر وتنضج من خلال
تجارب الثورة ، لتصعد بالتدريج الى مستوى المأساة ،
والخلق المأساوي . وكان ذلك من خلال بعض اعمال
معدودة لقلة من المبدعين في جيلنا . والحقيقة ان صفا
كاملا من الشعراء الجماهيريين امثال (سايمان العيسى)
و (يوسف الخطيب) ، كان يحمل ابواقه في طلائع
المظاهرات ، ومواكب الشباب الثائر ، من اجل تفجير
اليقظة داخل الكارثة .

فلا بد من القول ان دور الشعر الجماهيري كان
حاسما بالنسبة لانطلاق مدارس الشعر الحديث . لقد
كان ذلك الشعر هو اول جسر يمتد بين الكتلة الغافية ،
والثائر الموتر ، داخل تجربة الكارثة ، قبل ان تفتح
على البعد الانساني المطلق ، فيما ادعوه بتجربة المأساة .
ولعل اكثر من برز من صف شعراء المأساة امثال
(السياب) و (حاوي) و (عبد الصبور) كانت لهم
الاطلافتهم انجماهيرية الاولى . وخاصة منهم السياب .
بل ان الاحساس بضروره الالتقاء مع الوضع الجماهيري
لمجتمع - اي في حال التوتر الثوري المادي - كان واقعا
اساسيا لدى انثر هؤلاء الشعراء ، لان يتمسكوا بجسر
العداء مع اعداءهم ، فان السياب مثلا ، لم
يسنطع سوى في اعلى ملاحمه ، ان ينسى الجمهور المنفعل
الذي يخاطبه .

وبالرغم من كل ما يمكن ان يقال عن سوا
الشعر الجماهيري ، فان الانتاج انضخم ، الذي اتى به
شعراء اصليون ، يملكون الفطرة العربية التقليدية ، والقدرة
على التواصل مع الجمهور - اقلية الاكبر - هذا الانتاج
قد ساعد على اضعاف شيء كثير من سلطة التراث . فقد
اطبق اللغة من قيودها البلاغية ، ووضع على لسان الشاعر
سيولة وليوبة في انتفاء الالفاظ ، وصياغة الاساليب ،
واشكال الوزن .

ولا بأس من القول ان الشعر الحديث ، قد ولد
اولا من مناسبة الثورة في الجامعة وفي الشارع وفي
الحزب . ان ذلك يدل ، على الاقل ، على الصلة العضوية
المباشرة بينه وبين فترة اليقظة الاولى ، جماهيريا ، على
الكارثة ، وضد الكارثة .

فان الصرخات ضد الاحتلال الاستعماري ، وضد
الفئات الحاكمة الضالعة معه ، هي التي وجدت طريقها
فيما بعد ، لكي تصبح صرخات ضد الذات . وتنتقل من
مناسبة التوتر السياسي الموقت ، الى مناسبة التوتر
الحضاري الشامل . وهكذا فان رفض اشكال الكارثة
في الخارج ، سوف ينعكس على الذات ، ليصير الى
معاناة تجربة الكارثة ، اسبابها ومعانيها القومية
والاجتماعية ، في ذات الشاعر ، وذات الامة .

ولا شك في ان يقظة الشعر الجماهيري ، توجهت
الى وعي الوجه السياسي من الكارثة . ولذلك اعطت

دفقا ثوريا ، ضمن القضايا السياسية ، ومحتوياتها
اليومية . وما كان لليقظة السياسية ان تتحول الى صحو
حضاري ، لولا ان المعركة السياسية نفسها ، قد تجاوزت
عقوبة النضال الجماهيري وسلبته المادية المباشرة .

وهذا يعني ان رومانسية الثورة ، قد ولدت مرحلة
الشعر الجماهيري نفسه . ولذلك كانت اليقظة الفكرية ،
التي دعا لها هذا الشعر ، اشبه بتطلع المراهقة الى تغيير
اعدام بالحم والحين ، ومعارفه الالم المجرد . وكانت
حماسه الشعر الجماهيري ، تنبني على اسرجاع
نحوصيه البطولة من الماضي العربي ، بمآخرها الخاصة
لمواجهه قوى الاعداء . بمعنى ان هذا الشعر كان يعتمد
على معارعه كارته الحاضر ، بادوات النفسية الثورية ،
المسزعة من اعماق التراث .

لعد ان تشخيص الكارثة لا يحتاج ، بالنسبة لوعي
الشعر الجماهيري ، سوى اي تحليل واقعي ، وبالنسبة
يسبب مسرور الثورة الدائمة ، ويعتمد على التحريض
الابي ، لمواجهة العمل الثوري المادي في السارع .

لقد استطاع الشعر الجماهيري ادن ان يبنر
بيقظة ، وان يحال على وجود الكارثة ، يبعث الشخصية
البطولية لعارس العربي العديم . وبذلك عاد للكلمة الفنية
ارها الحي العضوي لدى الكتلة . ولعب الشاعر دور
العائد مره اخرى ، في اوساط الشباب الثائر ، في
الجامعات والمدارس والاحزاب ، وفي مسيرات التظاهرات
الشعبية . وبذلك تولدت الوظيفة الاجتماعية للشعر
الجديد ، من صميم المعركة المادية . وبقيت هذه
الوظيفة ملازمة لتطوره ، حتى بلغ اعلى درجات الذاتية
الحضارية .

ومن هنا فان هذا المولد التاريخي الواضح للشعر
الحديث ، يبرهن بصورة قاطعة ، على ان هذا الشعر لم
يصطنع من خارج حدود الامة ، ولم يقد عليها غريبا ، لكي
ينسال على اقلام امزجه ناشره . بل انه ولد من هدير
الثورة الجماهيرية ، ثم ارتفع ، في لحظات الهدوء ،
الى حدود المعاناة الفردية ، وراحت تصب فيه تجارب
ثقافية وانسانية عالية ، لبعض وجدانات من نخبة المثقفين
العرب ، وهم يفوضون على الاصول ، من اجل الكشف
عن لحظة البراء المطلقة ، واعادة الصفاء الى ينبوع الخلق
والتقييم . وهي اللحظة الضرورية في كل بداية انبعث
حضاري في التاريخ البشري .

ومن هنا فان مولد الشعر الحديث وسط الثورة
الجماهيرية ، اعطاه اصله الاجتماعي واصالته العصرية .
وجاء نوعه الاول ، وهو الشعر الجماهيري ، لكي يعبر عن
حماس الثورة الجماعية في طورها العقوي ، ثم جاء نوعه
الثاني ، وهو الشعر الحضاري ، لكي يعبر عن الثورة في
الذات الانسانية كموقف ثقافي وجودي عال .

- التتمة على الصفحة ١٧٧ -

رؤية العرب سيرك

في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك الا تخطئنا
لان جسمك النحيل
لو مرة أسرع او ابطأ
هوى ،
وغطى الارض اشلاء !

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟
في هذه الليلة او في غيرها من الليال
حين يفيض في مصابيح المكان نورها ..

وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش اضواء!

حين تلوح مثل فارس يجيل الأطراف في مدينته
مودعا .. يطلب ود الناس في صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الجبال مستقيما .. مومنا
وهم يدقون على ايقاع خطوك الطبول
ويملاون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون .. ابتدء
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ،

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامره
وتصبح الاقدام ، والاذرع .. احياء
تمتد وحدها ..

وتستعيد من قاع المنون نفسها
كأن حيات تلوث .. قططا توحشت ،

سوداء بيضاء

تعاركت .. وافترقت .. على محيط الدائره
وانت تبدي فنك المرعب آلاء وآلاء

تستوقف الناس امام اللحظة المدمره
وانت في منازل الموت تلج عابثا .. مجترئا
وانت .. تفلت الجبال للجبال
تركت ملجأ .. وما أدركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذه ،
واشفاقا ، واصفاء

حتى تعود مستقرا هادئا
ترفع كفيك على رأس الملاء
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟
ممددا .. تحتك في الظلمة ، يجر انتظاره الثقيل
كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كف بشر
فهو جميل
كأنه الطاووس .. جذاب كأفعى ..

ورشيقي كالنمر

وهو جليل
كالاسد الهاديء ساعة الخطر
وهو مخاتل .. فيبدو نائما ،
وهو يعد نفسه للوثبة المستعرة

وهو خفي لا يرى ..
لكنه تحتك يملك الحجر
منتظرا سقطتك المنتظرة
في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو ،
او تفقد فيها حكمة المبادره
اذ تعرض الذكري ، تغطي عريها المفاجئا
وحيدة معتذره

او يقف الزهو على رأسك طيرا شاربا ممتلئا
منتشيا بالصمت ، مذهولا عن الازجوحة المنحدرة
حين تدور الدائره

تنبض تحتك الجبال مثلما أنبض رام وتره
تنغرس الصرخة في الليل كما طوح لص خنجره
ثم تعود مستقرا هادئا
تبسم في وجه الملاء
كانما عرفت أشياء ، وصدقت النبأ !

احمد عبد المعطي حجازي

القاهرة



كشور المعاصر وحركات العرب

بقلم حمد كوتور عز الدين عماري

انكر الموازنة حين تستهدف الوصول الى حكم بالافضلية ، حين يكون القصد من الموازنة الحكم المطلق بافضلية شعر على شعر ، وهو القصد الغالب على من يستخدمون هذا المنهج في اطار المعركة المفتعلة الراهنة بين الجديد والقديم . لكن الموازنة تصح وتثمر في كل دراسة ادبية حين يكون هدفها استكشاف « نوعية » القيم هنا وهناك ، أي تحليل ما يتضمنه الطرفان ، القديم والجديد ، من قيم خاصة مميزة . فاذا نحن لجأنا الى هذا الطراز من الموازنة ، ومن حقنا ان نصنع هذا احيانا، فينبغي الا يصدر هذا عن رغبة منا في تفضيل الجديد على القديم، او العكس ، وانما يكون هدفنا من ذلك تحليل القديم والجديد على السواء ...

كذلك الامر فيما يختص بالعلاقة بين الشعر الجديد او أي تجربة شعرية جديدة والتراث الادبي ، فهي ليست - في أسوأ صورها - علاقة عدا ، لبديهية أولية ، هي ان المفايزة لا تعني المعادة . فاذا كانت التجربة الجديدة تختلف في منحها الجمالي - شكلا وموضوعا - عن منحى الشعر القديم فينبغي الا نسرع فنستخلص من هذا ان اصحاب هذه التجربة يعادون الشعر القديم ، فقد كان هذا القديم وما زال يعيش على نحو او آخر في ضمائر هؤلاء المحددين . ثم ان هذه التجربة الجديدة لم تظهر بطريقة شيطانية ، منقطعة الصلة باتجاهات الشعر التي سادت قبلها ، وانما هي وليد شرع لتلك الاتجاهات . ويكفي ان نتذكر هنا كيف كانت المحاولات الاولى لهذه التجربة - رغم ما ظهر فيها من مفايزة نسبية لآطار الشعر القديم شكلا وموضوعا - قريبة بروحها من شعر الرومنتيكيين الذين ساد شعرهم من العقد الثالث الى العقد الخامس من هذا القرن . بل ان بعض رواد الحركة الجديدة يحدثوننا عن تأثراتهم الاولى الممنعة بشعر علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجي وايليا ابي ماضي ، لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله ، وبخاصة في العراق ، حيث ظهرت بوكر التجربة الجديدة في اواخر العقد الخامس . صحيح ان التجربة اليوم قد نمت وتطورت عنها بالاسس ، حتى اننا لانكاد نحس في الدواوين الاخيرة أي نفس شعري لاولئك الرومنتيكيين او أي نبرة من نبراتهم ، ولكن هذا مرجعه الى التطور الطبيعي الذي اخذ مجراه مع الزمن .

ومع ذلك ، يحق لنا هنا ان نسأل سؤالا يدلنا الى جوهر موضوعنا وهو : هل انقطعت الصلة تماما بين هذه الدواوين وتراثنا الشعري ؟ أم ما زالت هناك علاقة ما تربط هذا الشعر بالتراث ؟ على ان قضية علاقتنا بالتراث لم تظهر مع ظهور تجربة الشعر الجديدة او الاخيرة ، كل ما في الامر ان ظهور هذه التجربة كان باعثا ومثيرا جديدا لها ، وذلك عندما توقفت النظرة السطحية عند شكل التجربة وراحت تتمثل فيها خروجا سافرا على تقاليد الشعر العربي المتوارثة . فكل العناصر الفنية التي بلورها القدامى في ستة مبادئ تمثل ما يسمى « عمود الشعر » قد تهاوت في هذه التجربة ، بل تحطم اطار القصيدة القديم اجمالا وتفصيلا . وكان ذلك كله سببا كافيا امام النظرة السطحية لاتهام التجربة الجديدة بالانفصال عن التراث ومحاولة

في زحمة استغفاننا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا احيانا حتى يخيل للانسان ان هذه التجربة انما برزت الى الوجود لكي نعبر عن موقف عدائي مباشر او غير مباشر للتراث الادبي العربي بعامة وللشعر العربي القديم بخاصة ، او هكذا يخيل لفئة من الناس بنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدري من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئا . ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا نمس جوهر القضية في شيء وانما هي تعبر في أقصى صورها عن موقف شخص صرف لفئات المتحاورين . وقد لقيت حياتنا الادبية المعاصرة من ذلك اللجاج عنتا غير يسير ، لان الجدل والحوار لم يكن مخلصا للقضية ذاتها بقدر ما كان وسيلة لتأكيد موقف شخصي او آخر ، ومن ثم كان معوقا للنمو الطبيعي الصميم لتصوراتنا الادبية التي خرجت منها التجربة الجديدة ، والتي صاحبت هذه التجربة في تطورها ونموها ..

لقد عودنا تاريخ الادب بعامة على ما نسميه « المعركة بين الجديد والقديم » حتى اصبح هذا التصور تقليديا . وقد ارتبط بهذا التصور بطريقة تلقائية تصور آخر هو ان كل تجربة جديدة انما تحمل نوعا من العدا للقديم المتوارث او المستقر . واعتقد انه قد آن الاوان لان نعيد النظر في هذا التصور المفتعل ، فمن العبث والمضيق ان نظل حتى الان نتجادل في امر الشعر داخل اطار « المعركة بين الجديد والقديم » . ينبغي لنا ان ندع هذا التصور يتحلل في اذهاننا وينوب ، وان نصرف جهدنا في دراسة الشعر ، سواء منه القديم والجديد ، الى الشعر ذاته ..

ان منهج المقارنة او الموازنة يستبد بنا في معظم الحالات ، فما نكاد ندرس شيئا من الشعر المعاصر حتى نعبه على الشعر القديم ، فاصدين بذلك بيان روعة الجديد وتميظه على القديم . والامر كذلك بالنسبة لمن يدرسون الشعر القديم ، فان تعاطفهم معه واعجابهم به يدفعهم الى تهجين الجديد والمجدين . وهكذا يحدث شقاق مفتعل كما قلت ، لم يدفع اليه الا منهج المقارنة او الموازنة . وجدير بالانتفات اليه هنا ان هذا المنهج نفسه قد ترسب في نفوسنا بطريقة تلقائية من خلال معايشتنا للنقد العربي القديم نفسه ، فكل من يتبع هذا النقد منذ مراحل الاولى ، حين كان احكاما غابرة تلقى ، الى ان صار امعلا ضخمة تضمها مؤلفات ، يلاحظ ان منهج الموازنة هو المحور الاساسي لهذا النقد . منذ كان الانسان يسأل : « من اغزل ... » الى « موازنة » الامدي و « وساطة » الجرجاني و « عمدة » ابن رشيق و « عيار » ابن طباطبا - ظلت الموازنة هي العمل الاساسي للنقاد . وحين احتدمت معركة « الجديد والقديم » منذ صدر العصر العباسي كان محور المعركة هو الموازنة بين الجديد والقديم . وما زال منهج الموازنة نفسه هو المتسلط على معركة الجديد والقديم في وقتنا الحاضر . اذا كنت الان ادعو النقاد والدارسين المعاصرين الى الخروج من ربقة هذا التصور فليس هذا بدوره يمثل أي عدا مني لمنهج نقادنا القدامى ، فلسبت انكر قيمة الموازنة في أي دراسة نقدية ، وانما

نفسه ، وأيدي من ساروا على نهجه حتى على الجارم . وليست هذه المعارضات - في مدلولها - الا اسعاده واسحياء لقطع عزيزة من ترانسا الشعري ..

واذا نحن تأملنا في حركة الاحياء هذه من خلال قضية « الشعر والنثر » تبين لنا منذ الوهلة الاولى انها حركة متعاطفة كل التعاطف مع التراث . ليست احياء له ؟ . ولكننا مع مزيد من التأمل قد ندرك مغزاها التاريخي ادراكا ابعد من هذا . فاصوات البحري والمنبجي وابن زيدون والبوصيري وغيرهم ، التي عادت نرن في اسماع الناس في هذه الفترة سواء من خلال « المعارضة » الصريحة او مجرد التأثير الخفي ، قد عادت الى الناس كما كانت ، ترى الاشياء وتتفعل بها من منظورها القديم وبأسلوبها القديم . وكأننا حين نطالع هذا الشعر - رغم ما قد تتضمنه بعض قصائده من موضوعات او مواقف عصرية - انما قد عدنا لنعيش في العصر العباسي لكي نسانف حركتنا التاريخية من هناك . فهذه الحركة اذن - شأن حركة النهضة الأوروبية الى حد بعيد - تمثل نوعا من الردة الى الماضي للامتداد الى الحاضر . انها - بعبارة اخرى - تمثل امتداد الماضي في الحاضر ، وتحقق نوعا من الانصال بينهما . لكن التعاطف في هذه الحركة مع التراث الشعري القديم - رغم ما حققته من الترابط بين الماضي والحاضر - قد نظرت الى هذا التراث من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد . نظرت اليه من زاوية فنية صرف ، فوجدت فيه النموذج الاعلى في التعبير الذي ينبغي ان يحتذى ، وحفقت بذلك رفينا في مستوى التعبير الشعري بالقياس الى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في اطار الشعر القديم ..

لا نستطيع ان نقول اذن ان مدرسة البارودي قد فجرت أي طاقة روحية او فكرية في التراث الشعري العربي ، وانما هي قد اعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس . ومن ثم فان ارتباطها بالتراث كان ارتباطا سطحيا او شكليا ، لانها لم تنبه الفاعل الى هذا التراث من أي منظور تفسيري ، ولم تلفتهم اليه من حيث هو حصيلة موافق انسانية لها ابعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وانما هي قد اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث ، واعادته - بكل شخصاته الفنية - الى قارئ العصر ..

وارجو الا يستتبط احد من هذا التحليل اضمارا للخط من قيمة هذه المدرسة والحركة التي قامت بها ، فهي - كما قلت - قد ادت دورها التاريخي على اكمل وجه ، ولا يحق لاحد ان يتطلب او يتوقع منها اكثر مما صنعت ، ما دمنا ملمين بالظروف التاريخية التي مرت بها . كل ما نرجوه هنا هو ان نتعرف على طبيعة العلاقة بين شعر هذه المدرسة والتراث حين نتأمل طبيعة العلاقة بين شعر المدرسة الجديدة وهذا التراث ..

على ان طبيعة العلاقة بين شعر مدرسة الاحياء والتراث كان لها - وما يزال - تأثير ملحوظ في سوء تقدير ما بين شعر المدرسة الجديدة والتراث من علاقة ، لدى كثيرين ممن يتعاطون مع هذا التراث بنفس الطريقة التي تعاطف بها شعراء مدرسة الاحياء معه .. وقد مرت قضية العلاقة بين الشعر العربي والتراث منذ ذلك الحين في عدة مراحل او تمثل فيها اكثر من موقف . ففي الوقت الذي كانت العيون فيه قد اخذت تتفتح على الثروة الفكرية والادبية الهائلة التي خلفها لنا اسلافنا ، وفي الوقت الذي نشطت فيه عملية الاحياء عن طريق طباعة امهات الكتب القديمة دون تحقيق علمي ، ثم مسع التحقيق والدراسة (تلك العملية التي ما تزال نشطة حتى اليوم) - في هذا الوقت كانت البعثات العلمية الى الخارج قد فتحت امام الفكر العربي افقا جديدا ، وكشفت له عن مناهج في التفكير وعن مفهومات وتصورات جديدة في شتى فروع المعرفة . وكان من هذه المفهومات والتصورات التي اتاحها التواصل بين الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الادب بعامة والشعر بخاصة . وقد فتحت البعض من

قلته . ومن ثم اصبح وضع هذه التجربة من ذلك المنظور الفيسق حرجا ، لانه من خلال هذا المنظور امكن توجيه كثير من التهم الجزافية التي تدفع هذه التجربة على المستويين القومي والسياسي على السواء . ومع ان « المدرسة الابتدائية » - كما كان اصحابها يطلقون على انفسهم - قد خرجت الى الناس منذ اوائل العقد الثاني من هذا القرن بدعوة تجديدية صريحة ، بل بحملة شديدة الضراوة على « المدرسة السلفية » او - كما كانوا كذلك يسمونها - الاتباعية فان احدا لم يوجه اليها في ذلك الوقت أي تهمة قومية او سياسية . والسبب في ذلك بسيط اذا نحن تمثلنا ظروف التجريبيين ، تجربة الابتداعيين والتجربة الجديدة ، فلم يكن مفهوم القومية العربية ايام الابتداعيين قد ظهر بشكل يمثل عصب التفكير العربي كما هو حاصل الان ومنذ حرب فلسطين في عام ١٩٤٨ التي تعد الملم التاريخي الذي اخذ معه مفهوم القومية العربية يتبلور . (ومن الجدير بالملاحظة هنا ان تجربة الشعر الجديدة قد بدأت - كما سبق ان اشرنا - منذ هذا التاريخ) . ومن جهة أخرى فان الابتداعيين لم يعطوا اطار القصيدة القديم ، او هم لم يبتدعوا اطارا جديدا لها ، وكل ما احدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن ان يكون تنويعات داخل هذا الاطار لا يكرها هذا الاطار نفسه ، وشرح لها محاولات سابقة في ترانسا الشعري . ومن ثم لم يستطع احد ان ينكر شعر هؤلاء الابتداعيين او يتهمه بانه جناية على التراث . بل ربما كانت طاقة الابتداعيين النظرية اكبر من طاقتهم الابداعية ، فالتكن دعوتهم اذن ما تكون ، ولكن شعرهم لم يكن فيسه ما يصدم الذوق التقليدي بل لقد تضمن - عن غير ارادة منهم - كثيرا من وسائل التعبير التقليدية التي كانت قد ترسبت في نفوسهم ولم يستطيعوا الفكك منها . ولنتذكر هنا ان رواد هذه الحركة الاوائل كانوا قد تثقفوا ادبيا على « وسيلة » الشيخ الرصافي . وكل هذه العوامل كانت كافية لاستبعاد أي منظمة في محاولتهم ..

لكن مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل كما اربطت به في الاونة الاخيرة من حياة الامة العربية . ومن ثم كان ظهور قضية التراث في هذه الاونة مرتبطا ارتباطا مباشرا بذلك المفهوم . ولكن قضية التراث - كما سبق ان قلنا - لم تظهر في الاونة الاخيرة ، وانما هي قد صبحت حركة النهضة الحديثة منذ بواكيرها . فقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة للتراث العربي بعد ان كان الحكم العثماني وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالثقافة العربية الى حالة ركود امتدت اجيالا فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والادبية القديمة . ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لا بد من ارض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا ، فليس من السهل ان يتحرر الانسان والارض وهو تحت قدميه ، او - اذا نحن تركنا - المجاز جانبا - لنقل ان الذات لا تتحرر الا مع كامل الشعور بذاتها ، والا اذا كان لها رصيد كاف من الوجود تعتز به . ومن ثم برزت ضرورة احياء التراث العربي في ضمائر الناس .. واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انصصت - اعني التاريخ الحسي المتطور للثقافة العربية - بعضها ببعض . ولدينا في ميدان الشعر اروع نموذج لعملية الاحياء هذه ، متمثلا في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره . فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم وبخاصة ديوان الحماسة ، واطلع بذلك على اروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعري واستظهرها ثم انطلق يتغنّى ويعبر عن ازماته الخاصة والعامة فاذا هو صوت متميز النبرة بالقياس الى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودي في ان يستغل كل امكانيات الشعر القديم فلفت بذلك الانظار الى قيمة هذا الشعر ، سواء بما انشأ من قصائد او بما جمعه وقدمه للناس من « مختارات » من ذلك الشعر . وفي غمار هذه المحاولة عادت الى اسماع الناس اصوات قديمة متميزة النبرة خلال ما شاع في تلك الفترة من مبدأ « المعارضات » ، على يد البارودي

أتيج لهم الاطلاع على الاداب الغربية بهذه المفهومات ، وحين راحوا ينظرون الى التراث من خلالها ، أي حين اختاروا يطبقونها تطبيقا حرفيا وشكليا على النتاج الادبي القديم ، خذلهم هذا النتاج ، فتصوروا فيه عندئذ من العيوب والقصور ما شأوا ، وولد ذلك في نفوسهم عدم الثقة بقيمة هذا التراث الادبي ..

وفي الوقت نفسه كان المستشرقون عاكفين على دراسة التراث الفكري للعرب ، وانتهى المنصفون منهم الى بيان قيمة هذا التراث في شتى فروع المعرفة ، ولكنهم في الوقت نفسه لم يهتموا بدراسة الادب العربي من حيث هو ادب ، لاسباب لا نحتاج لبيانها ، ولذلك لم يقدروا من دراساتهم ما يشيد بقيمة هذا الادب ..

هذه الروايف الثقافية اذن كانت تهيم نفوس المتلقين لها للتفكر في الادب العربي ، وانكار ما يتضمن من قيم ..

ولم يكن لهذا الموقف بطبيعة الحال اي طابع شمولي ، فانبأ نجد علما من اعلام نهضتنا الادبية هو الدكتور طه حسين يعرف اهتمامه منذ وقت مبكر ، ورغم ما يفتح له من ابواب الثقافة الغربية ، لدراسة الشعر الجاهلي في ضوء معارفه وتصوراته الادبية العصرية ، مؤكدا ان قيمة هذا الشعر تثبت لكل امتحان . ومهما قيل في النهج والنتائج التي انتهت اليها هذه الدراسة ، فالذي لا شك فيه ان نظرة التقدير الى هذا التراث قد تحققت من خلال هذه الدراسة . وفي هذا الاتجاه كذلك كانت دراسة العقاد للمنتبي ولابن الرومي ، ودراسة المازني لبشار ، ففي هذه الدراسات واشباهها تمثلت محاولة لاستكشاف قيم في شعر هؤلاء الشعراء لم يلتفت اليها القدماء انفسهم ، اعان عليها بلا شك تمثل هؤلاء الدارسين لمفهوم الادب في التصور الغربي .. ومعنى كل هذا ان موقف الانكار لقيمة التراث الادبي العربي قد صاحبه كذلك محاولة للانتصار لهذا الادب . وهي محاولة تختلف كثيرا عن محاولة مدرسة الاحياء ، لان التعاطف مع هذا الادب والانتصار له كان هنا قائما على اساس من التقريب بين مفهوم الادب بعامته في التصور المصري والنتاج الادبي القديم . هي خطوة اذن ابعد في تقدير هذا النتاج ، استهدفت تمحيصه وابراز ما فيه من قيم ذاتية لها تقديرها ، لا في ميزان التصورات القديمة فحسب ، بل في ميزان التصورات الحديثة كذلك ..

فبعد مرحلة احياء التراث الادبي جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه في وقت معا . وكان من المفارقات العجيبة ان تكون وسائل الهجوم عليه ووسائل الدفاع عنه هي نفس الوسائل ، واعني بذلك المفهومات العصرية للادب . فقد تبين للبعض ان هذا التراث الادبي لا يثبت امام التصورات والمبادئ الادبية الوافدة ، وحاول البعض الاخر ان يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث ، متكلفا في سبيل هذه الطابوقة كل جهد وذكاء ..

فاذا نحن توقفنا هنا كذلك نتدبر مغزى هذا الموقف من خلال قضية العلاقة بين الشعر والتراث تبين لنا انه يمثل خطوة جديدة حقا ولكن في نفس الاتجاه الذي بداته مدرسة الاحياء ، لان الانتصار للتراث الادبي في ضوء التصورات والمبادئ العصرية ما زال يوجي بصلاحيته هذا الشعر لان يكون نموذجا أعلى يحق للشاعر المعاصر ان ينسج على منواله ، دون خشية من ان يتهم بالتخلف عن روح العصر الذي يعيش فيه ..

لقد استطاعت محاولة الانتصار للشعر القديم على اساس من المبادئ الحديثة ان تحقق لنفسها نوعا ما من « البعد » عن هذا الشعر بمكنها - الى حد ما - من رؤيته رؤية جديدة . وهي في ذلك تختلف عن محاولة الاحياء ، حيث وجدنا القائلين بها يذوبون في هذا التراث ذوبانا كليا فلا يتمكنون بذلك من رؤيته . واذا كان المنتصرون للشعر القديم لم ينتجوا الا في تحقيق قدر بعينه من البعد بينهم وبينه فان المهاجمين له قد غالوا فباعدوا بين انفسهم وهذا الشعر بماعدة مفرطة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة ..

لا بد من الانفصال عن الاشياء واتخاذ « بعد » مناسب منها حتى نباح الرؤية الواضحة والحكم السليم . هذه حقيقة قديمة شرحها أرسطو في سياق اخر غير سيافنا ولكننا نراها هنا نافعة في تجلية قضيتنا . فانت لن تستطيع الحكم الصحيح على الشعر ، قديمه وجديده (وهي الدعوة التي وجهناها في صدر هذا الكلام لكل المشتغلين بالشعر) الا اذا فصلت نفسك عنه اولاً ، أي استبعدت كل عواطفك الشخصية ، واتخذت منه بعدا كافيا ، لا هو بالقرب ، فلا ترى منه الا جانباً واحداً ، ولا هو بالبعيد فلا نراه الا شيئا ضئيلاً . وهذا ما فشل فيه اصحاب مدرسة الاحياء اولاً ، ثم المهاجمون والمنتصرون للشعر القديم ثانياً ...

ثم نأتي المرحلة الاخيرة في قضية الشعر والتراث ، وهي المرحلة التي يظن فيها ان تجربة الشعر الجديد قد الفت القضية كليا ، وانفصلت بذاتها عن التراث الشعري بما له وما عليه . هل حقا بنفعل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟ نجيب عن هذا - دون معازلة - بنعم ولا . نعم لان اطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن اطار الشعر القديم ، وهم لم يهودوا ينخدون ذلك الاطار القديم مثالا اعلى بحتذى . ولا لانهم وان انفصلوا عنه فانهم لم يبتروا الصلات المعنوية التي تربطهم به وبالتراث بعامته . انهم اذن قد انفصلوا عنه لكي يغفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية اصديق وتمثله تمثلا اعمق . وموقف شعراء التجربة الجديدة هذا ليس الا انعكاسا للموقف الحالي من التراث . وبمكنا ان نتمثل هذا الموقف في ضوء مجموعة من الاعبارات ..

الاعتبار الاول ينصل بالدعوة الى ضرورة تقدير التراث في اطاره الخاص ، فلا نحمله ، وكذلك لا نحمل عليه ، ما لا يطبق . ان تمثله من حيث هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية .. الاعتبار الثاني يتصل باعادة النظر اليه في ضوء المعرفة العصرية ، لا لتجريحه او الانتصار له كما سبق ان حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وانسانية ..

الاعتبار الثالث يتصل بطريقه توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث ، لا عن طريق الردة الى الماضي كليا ، كما صنع اصحاب الاحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد في جملة مسارا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك ، ولكن عن طريق استلزام مواقفهم الروحية والانسانية في ابداعنا المصري ...

الاعتبار الرابع والاخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجنود الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر ..

وكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد هذه الاعتبارات شديدة الفعالية فيه ، عظيمة الدلالة . فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا - لأول مرة - ان ينظروا الى التراث من بعد مناسب ، وان يتمثلوه ، لا صورا واشكالا وفوالب ، بل جوهرأ وروحا ومواف ، فادركوا فيه بذلك ابعاده المعنوية . وهم في خروجهم على الاطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث ، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمد ومن شأنه ان يتطور ويتجدد ، فليس الشكل هو روح التراث وان ارتبط به في يوم من الايام . ويصعب ان يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه اذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن ان يستفاد منه . وانما الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والانسانية الكامنة فيه ، أي قيمته المعنوية . وليس في الكتاب والشعراء الاوروبيين منذ قرون من ألزموا انفسهم بشكل المسرحية او القصيدة الاغريقية ، وان عاجلوا في بعض الاحيان نفس القضايا او تناولوا نفس المواقف الانسانية التي سبق ان عاجلها الكنعانيون والشعراء الاغريق . واخلاصنا للتراث لا يكون باخذائه ، أي السير معه او في خط مواز له ، ولكن بمواجهته ...

فتجربة الشعر الجديد اذن تخلص لروح التراث وان تمردت على

الى بول روبسون الغني

أرض المأساة ..
ويحاق فوق الليل الشاحي الممتد
ليل نيويورك غناؤك
يا شاهد فجر الشعب الاسود
يا أروع من غنى للعالم ، أحزان العالم
يا شاعر أمريكا الفقراء
ومغنيها
الزنجي الضائع منا تحت تراب مبانيها
بحار السفن الفرقى حول موانئها
بلياتسو المقهى ذو الوجه المدهون
اللون القاتم في لوحات الرسامين
أحجار مناجمها
ودخان مواسمها
لحم الانسان الساخن .. والسكين !

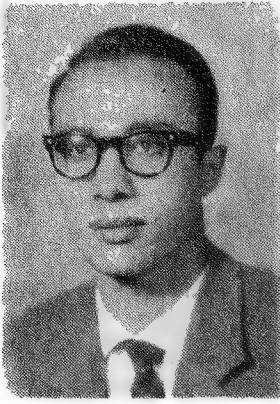
- ماذا تعني بالنسبة لي (١) ؟
- أنا اعرف ماذا تعني أمريكا بالنسبة لك
الخنجر في قلبك
في روحك .. في الداخل
وتغنى للقاتل
تستغفر من قتلك
ماذا تعني بالنسبة لك ؟
أن ترفع كأس سقي سقوطك مزهوا
في صجة جلاديك
أن تبتر ثدي أمك
أن تلهو بعظام أبيك
أن تحيا في ماضيك .

يا بول روبسون
مات الطفل الزنجي ..
وماتت جدته العمياء
الا كلمات
قالتها في أذنيه ذات مساء :
يا ابنائي غنوا للشده
غنوا للشده
لا يخلع انسان منكم جلده !

محمد الفيتوري

(١) مطلع اغنية مشهورة لبول روبسون

كانوا يخفون خناجرهم في اوجهم حين تغني
وتشيب سوا الفهم حقدا
وتشيع نيويورك مهينه
فغناؤك يجلدها
يستعبدها
ويجردها
من زينتها فتلوح بلا زينه
جثث الاحياء ، وأقبية الاموات
ورؤوس المهزومين الفضي المحزونه
تتدحرج في الطرقات
تتسلق اشجار الغابات
تسترجع حلم الارض المظعونه ..



التيار الثوري في الشعر العربي الحديث

بقلم نوري خميس

الاشتراكية والتفوق الصناعي والعلمي وسيطرة التكنيك والتنظيمات واجهزة الدعاية على حياة الفرد بشكل متزايد تزايداً رهيباً ، نحن نعيش في عصر المفارقة الحادة بين أنظمة شديدة التخلف تصارع مع أنظمة أخرى متقدمة ، ونحن نعيش في عصر المفارقة الحادة بين الحياة في الريف والحياة في المدن الكبيرة ، نحن نعيش في العصر الذي أدت به كل العوامل السالفة وتطور وسائل الاتصال الى وحدة عالية من المستحيل ان تكتفي بظهورها كمجرد زخرفة في اطار التجربة الشعرية ، وانما يلزم ان تظهر كمصدر مؤثر لا غناء عنه . ولكن كيف السبيل الى ذلك ؟ هذه هي مشكلة شعرائنا المعاصرين .

منذ حوالي عشرين عاما اخذت حركة جديدة تتميز في شعرنا الحديث مرتبطة باسماء عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور ونزار قباني والشرقاوي وبلند الحيدري وخليل حاوي وادونيس . فقد اشتركوا جميعا في خلق وسائل جديدة تعبيرية في الشعر واشتركوا ايضا في وضع مفهوم جمالي عصري جديد والصراع من اجل احلاله محل المفاهيم الجمالية السابقة في الشعر واشتركوا ايضا في نزعتهم الواقعية وفي توسيع مفهوم التراث القومي باتجاههم نحو التراث الشعبي والفولكلوري ، واشتركوا كذلك في تأثرهم على مستوى التفاعل لا التقليد بالتراث الانساني العالمي والمعاصر ، ولكنهم كانوا في ذلك على درجات متباينة تبانيا كبيرا ، وكانت بداية كل منهم تحمل بذور مستقبله ، وسرعان ما تفرقت بهم الطرق حتى انهم يمثلون الان اتجاهات ليست مختلفة فيما بينها فحسب بل ومتعادية احيانا ، ولكن خلال العشرين سنة الماضية ومع هؤلاء الشعراء وفي اعقابهم دخل شعراء اخرون الى الميدان ليمطوا البداية ثقلها وليؤكدوا الطريق ويزيدوه خصيا ويمطونوا الامل في مستقبل افضل للشعر .

واذا نظرنا الان الى عالمنا الشعري في صورته العامة التي تلخص عشرين سنة من التجربة الحادة الخصبة يمكننا التمييز بين جانبين متصارعين ومتعادين على احدهما يقف شعراؤنا الملتزمون وعلى الاخر يقف الشعراء المادون للالتزام .

فسواء استمد الشاعر مادة قصائده من التاريخ او الاسطورة او استمدتها من واقع الحياة فانه يواجه بعملية اختيار تتحدد خلالها وجهة نظره فيما هو جوهري وما هو ثانوي في التجربة التاريخية او الاسطورية او الواقعية وتتحدد بهذا الاختيار وجهة نظره في الحياة والانسان بصرف النظر عن اتجاهه الاجتماعي والسياسي . وبمقياسنا لنظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نحدد مضمون التزامه وطبيعته ، واذا كان من البديهي ان الشعراء الذين يعبرون باشعارهم عن معتقد معاد للحياة باسم العيب او الفشل او اللامعقول او الكارثة . انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن اي عناصر ايجابية مخصصة للحياة ، فانه من البديهي ايضا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان في قضايا تحرره القومي والسياسي وفي محاولته لتخطي اغترابه امام عالم تفوق فيه التطور المادي على وعي الانسان فهؤلاء هم الملتزمون . وهم الذين يمثلون التيار الثوري في شعرنا العربي الحديث ، هذا مع ملاحظة ان التزام الشعراء انما يعبر عن

في الوقت الذي تتعالى فيه اصوات كثير من شعرائنا معلنة عيب الحياة ولامعقوليتها ، نادية براءة الامس المفقودة ، تائهة في دروب اللاوعي الخفية ، منذرة بكارثة شاملة ، وفي الوقت الذي يتحول فيه عدد من شعرائنا الوافعين من الرؤية الاجتماعية للواقع الى الرؤية المينافيزيقية ، تتزايد مسؤولية النقاد نحو تمييز الصوت الثوري في شعرنا ، حتى لا يتعرض للتردد والضعف تحت ضغط هذه الاصوات الغريبة . ولا تتعلق هذه المسؤولية بجانب الوظيفة الاجتماعية للفن فحسب ، وانما تتعلق اولا وقبل كل شيء بعناصر ازدهار الشعر في واقعنا العربي ، وتضاعف قدرته على التعبير عن مشاكل الانسان العربي على المستويين الوجودي والاجتماعي .

ولا نظن انه من الافضل ان نبدأ في هذا الصدد بوضع تعريف للثورية في الفن حيث لا تعتبر القواعد العامة الا في تحديد ما هو عام ، ونحن نريد النفاذ الى واقع المشكلة الخاص ، فاذا قلنا بان الفن الثوري هو الذي يزيد من ادراكنا بالواقع المحيط بنا مما يجعل منه عنصرا من عناصر التغيير فان السياسة والعلم .. الخ . تهدف ايضا الى تحقيق هذا الغرض نفسه وهو انماء معرفتنا بالواقع وقدرتنا على تفسيره الى الافضل ، وبذلك لا نكون قد اقتربنا كثيرا بهذا التعريف من الصفات النوعية للفن التي تميزه عن غيره من الظواهر الاجتماعية الاخرى .

نحن لا نريد تحديدا ثوريا مطلقا في الفن ، وانما نريد تحديد الثوري في الفن منسوبا الى واقع انساني محدد . ومن البديهي ان اي اتجاه ثوري يواجه صعوبات تختلف باختلاف الواقع الذي ينبع منه ويعبر عنه . ولا شك ان واقعنا الحديث قد وصل الى درجة من التقدم لم يكن لها مثيل تزيد من صعوبة عرضه عرضا ملائما .

ولكننا نود ان نؤكد ان واقعنا العربي له سماته الخاصة . لقد كانت آلام المخاض والولادة الجديدة هي التي تتأهب في الوقت الذي انتاب العرب وفقدان الامل اوربا الرأسمالية ، حتى لتعكس حشجة حضارة محتضرة في صوت كثير من شعرائها المعاصرين . وكان الحنين في بلادنا الى ماض عاطفي فروسي يؤكد حينئذ الى المستقبل ، بينما الحنين ، الى الماضي المتردد في قصائد الشعراء الاوروبيين كان هروبا من تفاهة الحاضر وتفسخ قيمه وبلادته . وبينما كانت الحركة خلال صعوبات الواقع هي التي تتمثل فيها مشاكل الوجود العربي من نواحيها المأساوية والبطولية ، كانت محاولة تجميد الواقع (في انتظار الجودو) هي اخر حل يأس امام تصدع الوجود البورجوازي في أوروبا .

اذن فالتجربة العربية لها صفاتها الخاصة التي تميزها عن تجارب الامم الاخرى ويجب الا تخلو نقاط انطلاق التجارب الشعرية العربية المعاصرة من تأثير هذه الصفات ، والا كان معنى ذلك اصطلاح التجربة وتلفيقها واستيراد مشاكل غريبة للتعبير بها عن محنة الانسان العربي او بطولاته ... الخ .

ولكننا في الوقت نفسه لا نريد بل ولا يمكننا ان ننزل عن مشاكل العصر الذي نعيش فيه بعد ان ترابطت المصائر الى ابعد حد بين الناس الذين يعيشون على الكرة الأرضية . نحن نعيش في عصر الطاقة الذرية والصراع الحاد بين الانظمة السياسية المختلفة وصمود

درجات مختلفة من الرؤية ويمثل مستويات متعددة بتعدد مضمون الالتزام ، وكذلك فان الشعراء المعادين للالتزام انما يصدرن في اتجاهاتهم عن زوايا مختلفة في النظر الى الحياة والحكم عليها . وفي ان ندخل في تفصيل هذه الاتجاهات وتلك حتى يتضح التيار الشوري بسمياته الخاصة في شعرنا العربي الحديث ومن خلال ابراز التيارات الاخرى المتصارعة معه ، ينبغي ان نسجل عدة نقاط عامة تتبع من الظروف الموضوعية بحركة الشعر في بلادنا .

أولاً : الرؤية الحديثة ووسائل الخلاص

لقد حدثت تغيرات بالغة الضخامة في واقعنا العربي في العشرين سنة الاخيرة على المستويين الاجتماعي والسياسي ، مما كان لا بد وان ينعكس على نحو ما على الحركة الفكرية والفنية في بلادنا ، كذلك فان ظروف القرن العشرين ادت الى تغيرات عميقة ومتلاحقة في علاقة الانسان بالانسان والمجتمع والطبيعة نتيجة للتقدم الذي احرزه العصر من ناحية ولا اتي به وراه من قوى تدميرية قادرة على افنائه من ناحية اخرى .

موجز القول ان الحياة بكافة اشكالها تتغير وتسم بسرعة لم يسبق لها مثيل في حركة التغير ، وكان لا بد وان ينعكس هذا الواقع على الفن متمثلاً في مشاكل جديدة تحيط بالوجود الانساني ورؤية جديدة تعبر عن هذا الوجود . ونظرا لترايط المشاكل الانسانية في عصرنا من ناحية ولتاثيرها التبادل من ناحية اخرى لا يصح ان نستغرب تشابه الحلول التي تبناها شعراء شديدي الاختلاف والتباين في موقفهم الاجتماعي . فبينما تسحق الحرية الفردية امام ضراوة التنظيمات واجهزة الدعاية الرهيبة في المجتمع البورجوازي الذي اقام بناءه الفكري والمقائدي على اساس من هذه الحرية ، وبينما تتجه المجتمعات الاشتراكية الان نحو التوسع المتزايد في مضمون الحرية الفردية وهي المجتمعات التي اقامت بناءها الفكري والمقائدي على اساس الحياة الجماعية والفعل الجماعي ، وبينما يخرج علينا الواقع بين حين وآخر - خاصة في السنوات الاخيرة - بتطبيقات جديدة اجتماعية لم يكن من الممكن التنبؤ بها من قبل ، يحاول الفن هنا وهناك ان يحمل رسالة التوحيد بين البشر ويأمل ان يقوم بوظيفة الدين ويحاول الفن كذلك ان يعيد تقييم حضارتنا بمقارنتها بالحضارات الكبرى السابقة ويحاول الفن ان يستثير يتابع البهجة والحيوية الاصيلية في الانسان والمستهلكة في ممارسة لتفاهة الحياة العادية المعاصرة . ويحاول الفن ان يرتبط بالاسطورة وان يلجأ الى الحلم لتحقيق التوازن في الوجدان الحديث الذي يهدده الانقراض . ويحاول الفن ان يكتشف الطوابق المؤدية لتحقيق الانصال بين الانسان والطبيعة في صورتها الجديدة القريبة ، ويحاول الفن ان يستمد من التراث الشعبي والبدائي اصواتا تؤكد ضرورته واصالته . وينظر الى هذه الوسائل كالدين والتاريخ والاسطورة والحلم والطبيعة المعاصرة والتراث الشعبي والبدائي كوسائل خلاص للانسان الحديث يتخطى بها اغترابه عن نفسه في معركة الحياة اليومية الحديثة واغترابه عن عالمنا المقدر الحديث . ولكن هذه النظرة يشوبها الكثير من الخطأ فبينما قد يستند التمسك بروح الدين وتقضي وسائطه لاعادة تحقيق مفهوم موحد بين الناس جميعا عن الوجود والحياة والموت على اكر درجة من التفاؤل . قد تستغل الروح الدينية ايضا مركزة على جانب التحقير من شأن الحياة والانسان او لتجسيد المفارقة بين عالم مضي ساهد السلام والطمأنينة ! وبين عالم اليوم الذي يمزقه القلق والرب ، كذلك فان حضارة الانسان الماضية واساطيره وتراثه الشعبي قد تتعرض للتشويه على ايدي الشعراء الرجميين ، وقد تستخدم لتأكيد عمق النضال الانساني وعظمته على ايدي الشعراء التقدميين ، والمسألة كلها متوقفة على كيفية الاستفادة من هذه الوسائل التي تحتوي على ينابيع ثرية حقا لا يمكن ان تكرر فائدتها في تدعيم رسائل الفن الحديث من اجل الادراك المتزايد للواقع . لذلك فانه اذا كانت رغبتنا في تحقيق نهضة الفن توجب علينا الاعتراف بهذه

الوسائل والحلول الحديثة فانه يجب علينا في الوقت نفسه التنبيه الى كيفية استغلال هذه الحلول ، كما تتطور في اعمال كل شاعر حتى يمكننا رصد اتجاهه الصحيح .

ثانياً : وسائل عرض التجربة الشعرية الحديثة

ان تسليمنا باختلاف الرؤية الحديثة للواقع كما تنعكس في اعمال شعرائنا المعاصرين عنها في اعمال الشعراء السابقين يستلزم منا اعترافا اخر بوسائل شعراء القرن العشرين المستحدثة ، فمن الطبيعي ان الرؤية الجديدة انما تحتوي بمجرد وجودها غالبا على الاشكال الجديدة ، وهذا الموضوع لا يشير كثيرا من المشاكل فيما يتعلق بشعرنا العربي الحديث الذي ما زال في بدايته متفتحاً لاستقبال الكثير من المفاهيم والاساليب الشعرية ، وحيث انه في عمره القصير لم يصل بنا بعد الى مستوى تحديد مصطلح شعري متفق عليه بين الشعراء والقراء والناقد ، ولكن هذا الوضع الذي رفع معظم القيود الشكلية عن الشاعر وفتح لحرية القدرة على التحقيق بأقصى درجاته اتجاه واقع طال به الظلم حتى ليتشرب احيانا وبدون وعي منه كل ما يقدم اليه . هذا الوضع يفتح الباب لدخول اشكال جديدة مفرغة من المضمون او نجارب لا تعكس الا الشكل الخارجي للواقع . والمأساة او البطولة ، دون الاسماك او محاولة الاسماك بالجنور المتولد عنها هذا الشيء او ذاك ، لذلك ومع حرصنا على تأكيد حرية الشاعر العربي في ابداع الشكل الملائم لتجربته ، يجب علينا ان نتنبه الى عدم المبالاة في تفسير بعض الاشكال الجديدة ، التي قد لا تعني شيئا اطلاقاً ، او قد لا تعني سوى الرغبة في اللعب او التقليد او الابهار المؤقت .

ثالثاً : الشاعر العظيم

المخالفة فان الشعر المعادي لا يمكن ان يكون مفيداً في تقدم الحياة ، هناك من يدعون ان الشعر العظيم لا بد وان يكون تقديمياً وبمفهوم ولكن هذه القضية محل نظر ، فنحن قد نتفق على ان قصائد ت.س. اليوت قصائد عظيمة ولكنها في الوقت نفسه قصائد معادية للتقدم ، فهو حين يبكي البراءة المفقودة المرتبطة بعالم اللاهوت مستغلاً فترات خاصة من تاريخ المسيحية ، انما يزيغ حقائق التاريخ حين يخفي مدى القهر الذي كان يسحق الانسان البسيط في هذه الفترات فيما وراء احلام البراءة المزعومة التي لم تكن عيناها الكليتان بقادرتين على مجرد تخيلها ، ولكن ما يعطي شعر اليوت صفة العظمة انه يتحد في صفتين اولاهما تتعلق بقدرته الخارقة على البناء المؤثر وثانيهما تتعلق بحقيقة واقعية هي اصابته في أسر عوامل ادانته للعالم البورجوازي الحديث على نحو جزئي . وعليه فانه يمكننا الاستفادة من اعمال شاعر رجعي عظيم مثل اليوت ولكن بشرط ان نكون متيقظين لما تتضمنه هذه الاعمال من قدرة هائلة على اصطناع حلم خلاص زائف حتى لا ننساق معه في النهاية الى رفض حضارتنا الحديثة رفضاً كلياً ونقف بذلك في وجه التقدم الانساني .

ولا تقتصر المشاكل والصعوبات التي يتعرض لها التيار الشوري في شعرنا العربي الحديث على ما اسلفنا من مشاكل تعقد الواقع الحديث وتداخل الحلول والميل الى الاسراف في اصفاء مفاهيم متعسفة على النزعات الشكلية المعاصرة او النظرة الاحادية الجانب الى اعمال كبار الشعراء المعاصرين ، وانما هناك تيار قوي في شعرنا العربي يشمل ما يمكن ان نسميه شعراء الرؤية الميتافيزيقية وشعراء الرفض الوجودي وشعراء الفن للفن .

هذا التيار يقف في الجانب المعادي للحضارة والنقد الانساني وباسم حرية الفن يرفض اصحابه كل انواع الالتزام بكافة مستوياته السياسية والقومية والانسانية العامة والوجودية المتفائلة . ولا بد لنا من مناقشة هذا التيار حتى تتضح ضرورة التيار الثوري المتصارع معه تيار الشعراء الملزمين كحل وحيد نستطيع من خلاله الوقوف بجانب الانسان المعاصر والتعبير عن مشكلاته الحقيقية والنهوض بوعيه حتى يستطيع الوقوف على مستوى عاله .

- التتمة على الصفحة ١٨٣ -



الصورة الأخرى في شعر البياتي

بقلم الدكتور إحسان عباس

- ١ -

حين يبلغ الدارس (سفر الفقر والثورة) بين دواوين البياتي، يحس أن شعر هذا الشاعر قد استطاع أن يحقق السير (على تناسق أو تفاوت في الخطى) في اتجاهات ثلاثة معا: (أ) اتجاه علوي صعودي في معارج الدرجة الفنية. (ب) واتجاه أفقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي. (ج) واتجاه عمقي ذاهب نحو أغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الإنساني.

وإذا صح هذا الذي أزعجه - ولا أراه إلا صحيحاً لدى من يدرس دواوين البياتي في نسق - فإن هذا (السفر) يمثل الدروة الثانية - إلا أنها ذروة أعلى ستاما - في التاريخ الشعري للشاعر، بصدد تلك القفزة الدروية الجريئة التي تحدثت فيها وقفته الشاهقة في ميدان الشعر الحديث بظهور (أباريق مهشمة). وهذه الدروة الجديدة خطيرة الدلالات: باسمها لم يعد الشعر الحديث محاولة يوليها النقاد العاديون عطفاً مستمداً من طبيعة المضمون أو اشفاقاً تحاط به الجودة المبرعة، وبفضلها أصبح هذا الشعر حقيقة لا يفضى الناقد المتخرج عنها عينيه إلا وهو محمول على مركب من الهوى العشوائي الجامح، وبها لم يعد البياتي نفسه يستطيع أن ينزل إلى السفح إلا حين يريد أن يجعل الربي المطنئة استعداداً جديداً للدروة الثالثة. وقد دلت قصيدته (الذي يأتي ولا يأتي) - وهي آخر ما قرأته له بعد (السفر) - أنه ما يزال متمسكاً بوقفته هنالك، موسعاً مواطيه قديمه حيث هو، وانفاً من إطلاقاته الشعرية، مؤمناً أن شعره لم يعد يتحمل التضحية بواحد من الاتجاهات الثلاثة إلا في سبيل شيء آخر في ضمير الخيسب الفني.

في (أباريق مهشمة) كان الاتجاه الثاني اعني البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي أو (الرمز الكبير) هو العامل المسيطر على طبيعة البياتي وعلى شاعريته وعلى شعره، وكانت ثنائية الوقفة المترددة بين بروميشيوس (رمز التقدم الإنساني والتحرر والعلم والقوة... الخ) وبين سيزيفوس (رمز العذاب الجماعي الفردي والجبرية والصمت الدائب و... الخ) هي التي تقيم عنصر الصراع ومادته بين الشاعر والكون، وبين صفحتي القصيدة المجتمعين في كيان كلي، وبين حقيقة التقدم والتراجع في مواقفنا النفسية العامة وفي مواقفنا الكفاحية التحررية، وكان وضوح الانقسام يشل التفاؤل في هذه جميعاً ويفقي إلى مشاعر من الضياع الخسوم.

ثم كتب البياتي بعد ذلك شعراً كثيراً جمع في دواوين أربعة كان فيها يتمرس - وهو منقسم النفس بين الخوف والثقة - بالاتجاه الأول، اعني الاتجاه الصعودي في معارج الدرجة الفنية، كان كمن يبدو بثوراً كثيرة ثم يستعجل نموها ونماءها في انشغاق المزارع البسيط ابن الأرض الطيبة، ولكن القاريء المتبصر كان يحس أن هنالك غليلاً ظاهراً لا ترويه قطرات من مطر، قطرات لا تكفي وحدها لتعهد تلك البذور بالنمو والنماء، وكان هذا القاريء

يحس أن البياتي حين ينتهي من قصيدة فلا بد له أن يهجم فوراً على أخرى، فإن شيئاً في الأعماق محجوباً ما يزال ينشوف البروز إلى الشمس، وإن الدفق الشعري لم يبلغ - وقد جمته الأحداث والانفعالات - لحظة الراحة المكتمة بعد الإبداع، كأنه يبار زآخر يراد له أن ينحصر بين سافية دقيقة، فاستطاعت تلك الدواوين الأربعة - في خير أحوالها - أن تحقق دائماً ما لا يزيد عن انجاس. في بعضها ضاعت صورة البحث عن الرمز الكبير، وفي أكثرها تضاعفت الخطوات الداهية في الاتجاه العمقي، ولكنها جميعاً كانت صادقة البحث - بخطوات غير متنافسة أيضاً - عن الجودة الفنية أو قل عن أسلوب خاص يعبر عن موقف خاص أيضاً.

في تلك المرحلة كان عبد الوهاب البياتي ما يزال مأخوذاً بحر ناظم حكمت، يؤمن أن (البساطة) قد تكون تعويضاً خير تعويض عن الأعماق الكبير، ولم يكن الشاعر في هذا الذي آمن به مخدوعاً، فإن البساطة سر كبير أيضاً في العمل الفني، ولعل تحليل الإعجاب به أشق على النافذ من تحليله التعمق والتفلسف وطرح الرموز، ولم يكن الشاعر في هذه البساطة مفتعلاً، فإن في طبيعته الشعرية وفي الأشياء التي يحجبها (الأطفال، الكلمة الطيبة، الناس البسطاء... الخ) ما يسوغ له اعتمادها - واعياً أو غير واع - مذهباً شعرياً، ذلك لأن لها عمقها الموقوف عليها وجمالها المتنوع على غير أصحابها، ولكن حين يتأتى للبياتي في (سفر الفقر والثورة) أن ينتقل إلى صعيد جديد، فهنا موضع التخوف من النقلة الجريئة. غير أن مما يزيد في تقديرنا لهذا الديوان أن النقلة تمت فيه بنجاح، نعم أن البياتي لم يثر البساطة ولم يتنكر لها، ولكنه غلفها في أثواب جديدة، فظل هو الإنسان البسيط الذي اتاحت له تجاربه أن يرى أعماقاً جديدة.

ومن شاء أن يتمثل كيف بلغت به البساطة حدّها فليقرأ ديوانه (عشرون قصيدة من برلين)، فانه واجد أن بساطة التعبير والاحساسات والبناء الفني والنظرات الإنسانية ووقفات اللقاء والوداع وكثيراً غير هذه العناصر قد انصهرت معا حتى كانت شيئاً تغشق فيه (طفولة) عذبة بريئة واعدة: فمن الطفولة الشيبية في الرمز الصغير:

فان مرت يا أخي بفرشة الاسنان
فلا تقل بانها نفاية في سلة النسيان
إلى الطفولة الساذجة في رموز المشاعر حين يقول:
سنا بل سبع من اليونان
من أم ديمتروف
من صوفيا
ومن أطفال كردستان
حملتها اليك يا رفيقنا (تيلمان).
ومن طفولة الاحساس الاسياني في ساعة الوداع
رحلت في الفجر

الشاعر كفرد والتي مرت بها الامة العربية - مجتمعة - في الجسد
والجزر الثورين . وعند مراجعة الحصيلة العامة لتلك السنوات
يزول العجب في ان يجيء (سفر الفقر) و (الذي يأتي) ابنين
طبيين لديوان (اشعار المنفى) ، فقد شابته حالتان في
حياة الشاعر تتابها ظاهريا - على الاقل - مع فرق كبير ،
كان العامل الحاسم فيه تجربة (المدن التي تنام بلا فجر) ، وكان
احد جوانب هذا العامل - وهو ذو جوانب كثيرة - ان ادرك الكبير
- والكبير احيانا يلد النصج - اشياء كثيرة : كبر عبد الوهاب
في السن ، وكبر علي ابنه ، وغدت شجرة الثورة العربية قوية في
وجه الرياح الكثيرة ، وشمخ المعري طولا - رغم الشيخوخة والعمى
- واسعت بقة (دم الحلاج) على الارض ، واصبح الدم المطول في
مدريد - دم لوركا - كالكابوس الذي لا نزاح وطانه عن خيال
الشاعر ، وكبر الخيام :

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيام

وكبرت من حولك الغابة والاشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والاحلام

ماتت على سور الليالي ، مات اورفيوس

ومات في داخلك النهر الذي ارضع نيسابور ...

ومن اجل ان ننصور كيف نمت تلك الولادة او ذلك النمو
الطبيعي علينا ان نضع (اشعار في المنفى) على موازاة (السفر)
و (الذي يأتي) : ففي الديوان الاول ومن قبله في (المجد للأطفال)
- مثلا - كان علي ابن الشاعر ما يزال (كنارا صغيرا) يلهو
بلعبته الجديدة ، صوره لا ترح خيال ابيه ، والاب خلف الاسوار او
في ما يسميه المنفى وهدينه اليه فلتان ، اما في سفر الفقر
فقد غدا (همرا حزينا) ليس بحاجة الى هدايا ، وارجو
الا يضيق الفاريء ذرعا بهذه المقارنة التي تبدو في ظاهرها
مضحكة - فان كل قصيدة وجهها الشاعر الى علي ، لا تعكس
صورة الابن ، وانما تعكس تجربة الاب نفسه ، وكانت الام في
القصيدة - من قبل - تسد باب الرؤية الكاملة للطفل - الامل
- الذي يلهو بلعبة جديدة ، اما في (سفر الفقر) فقد احتجبت
صورة الام واحتجبت معها صورة الابن ، ولم يبق في القصيدة
الا الشاعر ، الذي يلقي على الابن حقيقه فاجحه هي موت الاشياء
جميعا :

البحر مات وغيت امواجه السوداء فلع السندباد

والافق كفته الرماد

غرفت جزيرتنا وما عاد الفنا الا بكاء

والقبرات

طارت

اكذا نموت بهذه الارض الخراب

ويجف فتديل الطفولة في النراب

اهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموفد الففراء نار

.....

والليل مات

والركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصفيح

وسائقوها ميتون

اهكذا تمضي السنون

ويمزق القلب المذاب

ونحن من منفي الى منفي ومن باب لباب

نذوي كما نذوي الزنايق في النراب

فقراء - يا قمري - نموت

ولم اترك

سوى بطافة بيضاء

يا قبل الليل ويا مخدوعها المضاء
الى طفولة (البوح) الساذج في :

جراند المساء

سهب في الحديث عن مؤبر الكتاب في موسكو

وعن اشياء

نسيتها لكثرة الانباء

الى طفولة الصديق في قوله :

- (اراك في بغداد)

واختجلت اهدابه ، وقال : (في بغداد)

كنت حزينا

عندما ودعني -

ممزق الفؤاد

كنت بلا اجنحة اخترق الابعاد

بل ان هذا الديوان - اعني (عشرون قصيدة من برلين) قد
لبست به امراض البساطة نفسها ، واسد مرض يصيبها المبالغة
الكلامية على طريقة الناس البسطاء في حديثهم العادي ، وهذا في
حقيقته يمنح القصيدة صبغة واقعية ولكنه حين يتكرر - دون تلوين
- يكسب الشعر مسحة من الخداع المعمد الذي تنكره البساطة الفنية
نفسها ، لانه يفقد تأكيداً للبساطة بمبالغات مبتذلة ، من ذلك
تكرار اليبايي لكلمة (الف) في كثير من المواطن (الف حبيب عاد
... والف افحوانة ، يا الف عين نظرت ، يا الف شوق جاء ، الف
يهودا حوله كانوا ، هربت الف مرة) ومن ذلك ايضا لك (الشطحات)
الانفعالية التي تتردد في الاحاديث الشفوية بين الناس مثل :
(اموت من اجل عنافيد الضياء الخضمر ، اموت في كاس حليب
ساخن ، انا صريع الاعين الزرق ، انا شهيد العشق فيسي
بلادكم ، غرفت فالنبيذ في الاكواب يشربني ... الخ) .

ولكن (عشرون قصيدة) ذو دلالة ابعد من هذه البساطة ومن
هذه الاخطاء المعنوية الساذجة المنبسة بها ، فهو عشرون قصيدة
تمثل في حقيقة حائثا قصيدة واحدة ، نجى في عشرين دورة ،
لا من حيث انها مشمولة بغلالة من البساطة فحسب ، ولا من
حيث انها وليدة حالات نفسية لدى الشاعر متقاربة في الزمن
وحسب ايضا ، بل من حيث انها في النفس الشعري لا يريد ان
نقف الا عند اخر الدورة العشرين ، فهي تشير الى سيطرة
القصيدة الطويلة من الخارج وسيطرة البناء المتكامل من الداخل
على نفس اليباني ، وفيها ارهاص بسفر الفقر والثورة من هذه
الناحية ، ويصلح ان تكون مقدمة (فنية) لقصيدة (الذي يأتي
ولا يأتي) ، وهي نحدثنا بصراحة ان اليباني لا بد من ان ينأى
اكمال الانفعال والتجربة والتصور ان نساء ان يحقق وحدة متكاملة
لقصيدة ذات ابعاد ، وانه لا يمكنه ان يستعجل البذور التي نثرها
في الارض الطيبة ، وانه لا يمكنه دائما ان يعتمد على طاقته
الشعرية العجيبة التي نستطيع ان نسعفه في كل حين ، بل لا بد له
من ان يحسن توجيه هذه الطاقة كما توجه المياه على نظم
في غير موسم الفيضان .

ومع هذا ، ولكل هذا ، فان (السفر) و (الذي يأتي) لم
يولدا من بذور (عشرون قصيدة) ، وانما ولدا - على نحو يبدو
عجيبا لأول وهلة - من ديوان له اقدم عهدا ، عنوانه (اشعار في
المنفى) (نشر عام ١٩٥٧) لعوامل عديدة مرت بها تجربة الشاعر
الذانية بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٦٥ وتجربة الثورة العربية الكبرى
بين هذين العامين ايضا . وانا استميج الفاريء غدا في ان لا اف
عند تصوير هذه الناحية ، فان وسائل الفاصرة لا تسعف على ذلك ،
وليس من العسير على الفاريء نفسه ان يستجلي ما تم في
الحالين ، اذا هو وقف وقفة المراجع لطبيعة الاحداث التي مر بها

وفطارنا ابدا يفوت

في هذه القطعة لم يعد علي وجودا منفردا ، بل انه حين كبر ، واصبح ابوه يستطيع ان يتحدث اليه بتجربته الريسة دون انحال للتأول والنضحية ، غدا هو الشاعر نفسه ، وليس وجوده الا وجود هذا الشاعر في دنيا (الموت والفقر والياس - والثورة احبنا) . ولو كانت هذه القصيدة وحدها تمثل عهد (السفر والثورة) لقلنا ان البياتي المستبشر المتفائل قد ضاع من جديد في لبح الياس ، ولكنها قصيدة واحدة وحسب ، ولا تملك ان تكون وحدها مفتاحا لهذا العهد الشعري كله . يقول ناظم حكمت في مقدمته على ديوان (عشرون قصيدة) : يقال ان الالم وحده يخلق الاشعار الصادقة . اننا لا ارى ذلك لانني اعهد ان كتابة القصائد البهجة اصعب بكثير من القصائد المعزلة ، وفوله هذا صحيح ، ولكن يبدو ان الالم كان في حالة البياتي اشد دفعا للطاقة الشعرية من اي عامل آخر ، وكأنه بهذا يحقق قول اليوت :

نتطلع ورائنا واماننا

ونكتئب حسرة على ما لم يكن

واصدق ضحكنا

مفعمة بالحنن

واعذب اغانيها هي تلك التي نتحدث عن اشد افكارنا

حزنا .

ومثلما حدث لعلي حدث لآخرين غيره البقي بهم الشاعر في (اشعار في المنفى) : منهم شيخ المرة ابو العلاء ، فقد راه الشاعر في قصيدته (موعد في المرة) (ص ١٨ من اشعار في المنفى) وسمع في بسايتين المرة حمامة تنفي :

صاح هذى ارضنا من الف الف تنهد

وعليها النار والعشب عليها يتجدد

صاح لنا

ابدا من عهد عاد ننفي

والافاحي والقبور

تملا الارض ولكنها عليها نتلافى

في عناق او قصيدة

وخطب المعري لكي ينفض فيرى مواكب المشاعر وملايين الساكنين التي تقايل من اجل طلوع الشمس :

يا رهين الحبسين

قم تر الارض تفني والسماء

وردة حمراء والريح غناء

وكان كل ما احاط به من صورة المعري في هذه القصيدة فكرته عن (القبور التي تملا الرحب) . وفوله :

واذا الارض وهي غبراء صارت من دم الطعن وردة كالدهان

ورأى في المعري رمزا للشاعر الذي لم يتأذل شعره ولم يجعله (مخدع عهر للسلطين) ولكن المعري في (سفر الفقر) كبر في نفس الشاعر عشر مرات عما كان عليه من قبل ، فجاءت (محنة ابي العلاء) في عشرة فصول كل فصل منها لا يقل حجما عن قصيدته الاولى في (موعد في المرة) ، ولو كان الامر يقف عند الحجم وحده لكان الكم محكا ضعيفا للنمو الفني والفكري والرمزي . وحال الخيام لا تختلف كثيرا عن حال المعري في هذا الموقف ، فقد راه الشاعر - او لمح - من قبل (على ابواب طهران يغني) وفي يمانه رغيث ومصحف وقنبلة ، وهو يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه ، وذلك في قصيدته (الرجل الذي كان يغني) (ص ٨٤ من اشعار في المنفى) ثم اذا به هو موضوع قصيدة كبيرة - من بعد - تقع في ديوان كامل وتلك هي (الذي يأتي ولا يأتي) . شخص واحد لا اظنه التقى به من قبل ، وهو يفاجئنا

في (سفر الفقر والثورة) وذلك هو العلاج ، ولكنني اعتقد ان البياتي راه من قبل دون ان يذكر اسمه تحت صفات مختلفة منشورة في اشعاره . ومن كل هذا يتجلى لنا كيف تمخضت للمحات القديمة عن وعي جديد ، وكيف تطورت الفكرة الصغيرة اللاتحة من قبل فاصبحت عملا فنيا متكاملًا من بعد . وقبل ان اذهب فسي شعاب التحليلات وطرفها المتلوية احب ان احدد هذا التطور من خلال معالنه الكبرى فاقول :

(١) انتقلت الاسماء التي كان يرددها البياتي استشفافا للمحنة عابرة فيها الى رموز كبيرة او نماذج عالية تحمل قيمة الرمز وابعاده ، يستوي في ذلك المعري والحلاج ولوركا والخيام (ارجح ان البياتي سيتخذ لوركا موضوعا كبيرا لقصيدة كبيرة نالها) . (٢) اتحدت هذه الرموز في كثير من ابعادها ولم يعد مكن تفاوت بينها الا التفاوت العابر الذي يمليه موقف شعري دون آخر ، اعني انها رغم تعددها فانها تمثل وحدة او بؤرة يطابق فيها الشاعر مع كل واحد منها ومهما جميعا في آن معا ، وضاع ذلك الانقسام الرمزي القديم الذي كان يوزع نفس الشاعر بين رمزي بروميشوس وسيزيفوس . وتوحدتها وتوحد الشاعر بها لم يعد ثمة انفصال بين الذات والمجموع ، بين الخاص والعام ، وكلها نمبر - وكذلك كل رمز فيها - عن : (الشاعر - المثقف - الانسان - المكافح) في ضميمه واحدة .

(٣) بهذه الرموز (ولوركا غير مستثنى منها لانه ابن اسبانيا ونماذج بعض المؤثرات العربية) عاد البياتي الى الموروث العربي ، يجمع بين الماضي والحاضر ، ويقيم من المفارقة صورة لاستمرار الكفاح العربي الانساني ، فاذا به يهتدي الى جوهر التجديد الذي يجعلنا نحس بحاضرنا معروضا على لوحة من ماضينا . وكانت طريقة البياتي في الاختيار قائمة اولا على حدس دقيق لمعنى الصراع - من جميع وجوهه - ولذلك نحى عن رموزه كل ما لا يلتئم وحاضرنا ، فالتجربة الصوفية عند الحلاج لا معنى لها الا في الموت من اجل الفكرة ، وسلبية ابي العلاء في بعض دعواته الزهدية غير موجودة في المحنة العلانية لانها ليست مما يفيد في تفسير الحياة المعاصرة ، وعدمية الخيام تتوارى خلف اصراعه العنيد في ضرورة البعث والتجديد ، رغم اخفاؤه في النهاية .

(٤) تتقارب هذه الرموز من حيث انها ليست حتى فسي اعني صورها اصراخا خالصا وكفاحا منتصرا دائما ، وانما هي تحول عبء الحياة وعبء الموت معا ، ومن ترددها بين الدعوة الى الحياة والحيرة ازاء مشكلة الموت ، نجعل النموذج الكبير لدى البياتي اقوى صلة بواقع الانسان حتى حين يكون كفاحه مشريا بكل عناصر التأول فسي غد افضل ، وتصلح ان تكون - دون غيرها - تعبيرا صادقا عن حال الامة العربية في الظروف الراهنة ، بما يخلخل انتصاراتها من اخفاقات ، وعن حال الشاعر بعد ازمة نفسية فسي اطلاق العنان الكلي للتأول . وابلاغنا في توضيح هذه المسألة اراني اضع هذه الصورة الكبرى او النموذج الكبير الذي يوحد بين المعري والخيام ولوركا والحلاج - للتشيل فحسب - ازاء رمز آخر اتخذه الشاعر ادونيس في قصيدته : (نوح الجديد) من ديوانه (اوراق في الريح) ففي هذه القصيدة افرار بالطوفان ورغبة ملح في الموت ، وصدوف عن مواجهة الحياة :

- اه لو انا لم نزل طينة

او جمرة او لم نزل بين بين

كي لا نرى العالم كي لا نرى

جحيمة وربيه مرتين

يا رب موتنا مع الكائنات

تقنا الى الاخر تقنا الى

نرابنا لا . لا نريد الحياة)

ولست في هذا افاضل بين قصيدين او موقفين ولكن المقارنة توضح حقيقة الرمز الذي اختاره البياتي ، وهي مقارنة يمكن ان تستمر فتشمل قصائد اخرى (عديمة) النزعة في الشعر العربي الحديث ، وليست قصيدة (نوح الجديد) الا مسالا واحدا عليها .

(٥) من خلال هذه الرموز استطاع البياتي ان يسيطر على قسط غير قليل من (الفيرية) ، وان يفرق عناصر نفسه مجزأة في نماذجه الكبيرة (مع انه ما يزال ينسى ذلك فيتدخل احيانا بنفسه فسي توجيه السيف العام) وبذلك أصبح يستطيع الاختفاء وراء النموذج الكبير ، فلا يصدم القارئ بالمواجهة الدائمة ، وانما يهيئ لشعره سبيلا من التنوع و (يسرح) الموقف الشعري فيمنحه طاقات جديدة .

- ٢ -

بهذا المظهر الخامس انزاحت درجة (الهجاء) المباشر التي كان يوجهها في اشعاره السابقة نحو صور الرجعية والتخلف والخيانة والنفاق وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية وغير ذلك ، مما يقع تحت عنوان ما اسميه (الصورة الاخرى) في شعر البياتي - انزاحت درجة الهجاء في هذه الصورة الاخرى فاصبحت ذات صيغة (غيرية) متصلة بطبيعة الرموز التي اختارها ، وليست هي تحديا فرديا من الشاعر نفسه . خذ مثلا ابا العلاء تجد اخلاصه للمبدأ وترفعه عن المدح والتلق وذهم للفساد في الحكام صورة واضحة ساطعة ، تستدعي منك دائما ان تذكر (الصورة الاخرى) القائمة من حوله والتي تمثل النفاق والكذب والتلق والتزوير وبيع النفس والضمير ، فلو ان الشاعر رسم صورة ابي العلاء ، ولم يذكر شيئا عن (الصورة الاخرى) لظلت هذه الثانية مستدعاة في خاطر القارئ بقوة المفارقة القائمة بين اصالة الرمز الكبير وتفاهة الواقع من حوله . ومع ذلك فان البياتي لا يكتفي بابرار النموذج الكبير وحده وانما تراه يعمد احيانا في رسم الصورة المفارقة ، لكي يكفل لانموذجه زيادة في الاتق والكبر والاصالة .

وقصة « الصورة الاخرى » في شعر البياتي قصة مبعدة في الزمن ، وحضورها تستدعيه ثلاثة مفهومات - على الاقل - اولها ان هذه الصورة موجودة بحددة في الواقع العربي والانساني ، انشاء هذا المخاض العنيف الذي تتعرض له الشعوب النامية وان الحرب بجميع صورها قائمة حقا بين اتباع مزدا اهورا واتباع اهريمان ، وان اغفال هذه الصورة اما ان يبعد الشاعر عن واقعه واما ان يجعل منه نموذجا للمتفائل المثالي . وثانيهما ان في طبيعة البياتي نفسه تنبها حادا الى هذه الصورة ، فهو لا يستطيع اغفالها حتى ولو حاول ذلك ، وقد عبر عن هذا المعنى في احدى رسائله الثرية الى ناظم حكمت حين قال :

« الصغيرة التي خدعتني تتحدث عن السعادة ، فيها لسخرية القدر ! انها تقول مثلا : ان السعادة هي ان ندع الاخرين وشانهم ، وهي تعني بذلك ان ادعها وادع ذلك الذي شرب خمري وبصق فيه ، ان يحطم قلبي اكثر فاكسر ، انها السعادة المسروقة يا صديقي ناظم » . (ص ٢٠٠ - ٢٠١ من كلمات لا تموت) .

وثالث تلك المفهومات ان من طبيعة المرء سواء اسار سيرا افقيا عامدا او صعوديا شاهقا او عمقيا غائرا ان يلتفت بحسب الجهة التي سار فيها ليحسب المسافة او ليستجمع الثقة ، فاذا رأى ان خطواته قد انثقت فكان تقدمه الافتي بطيئا او كان صعوده متشابها ، او كان هبوطه الى الاعماق موقعا ، لمح في ذلك كله هذه الصورة الاخرى وحملها مسؤولية ما اعاق سيره ، والامر في الفن كالامر في الحياة - من هذه الزاوية - فيما يبدو ، وفي كل التفاتة يرى الشاعر « شيطان الدرج » الذي وصفه البيوت حين وصف الطريق الصاعدة في « اربعماء الرماح » بقولته :

عند الانعطافة الاولى في السلم الثاني
انعطفت ورايت دوني

الشكل نفسه ملتويا على الدرابزين
تحت البخار في الهواء النتن
وهو يناضل شيطان الدرج الذي يتلبس
وجها خداعا يلوح بالرجاء واليأس
وقد برزت هذه الصورة على اشدها في ديوانه « كلمات لا تموت » . ففيه تقرأ في صفحة اثر صفحة هذه النورة العارمة على « المتطفلين » : (١٤)

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين
واشعلوا نار الخنين
في ليل عالمنا

ودكوا بالاناشيد المروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
وعلى « دعاة الفن » وعجائز الشعراء (١٦)

سادوس في قديمي
دعاة الفن والمتحذلقين
وعجائز الشعراء والمتسولين
واحطم الاشعار فوق رؤوسهم
ومرة اخرى على الشعراء التنابذة العور (١٧)
« الشعر اعذبه الكذب »

قالوا وما صدقوا
لانهم تنابذة وعور
كانوا حذاء للسلطين الغزاة
بلا قلوب

ويسمي هؤلاء الشعراء باسماء مختلفة فهم : ماسحو احذية الملوك ، خنافس الخزف ، شعابير يحبون في حرم الغزاة وينمو القمل في اشعارهم ، ولذا فانه يكثر بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلاب ناسا ملوكا قادة اربابا (٢٧ - ٢٨) وهم « لصوض حواة اغبياء » (٤٠) ويرمز لهم ولغيرهم بابي زيد السروجي الذي صنعت « تقبيل ايدي الناس والفناء » والذي يعرف « من اين وكيف تؤكل الاكناف والانداء (٩٢ - ٩٣) ويتحدث في قصيدة اخرى عن « القنلة » ويتهدد متوعدا في قصيدة « بوريس باسترنالك » بقوله : (٨٦ - ٨٧)

انا سنجعل من جماجم
سادة البترول
والممسلاء
والتسأميرين
لصبا لاطفال الغد التضاحكين
فليصنعوا الاف « زيفافو »
والآلاف الدمى
ومزيفي التاريخ والتزهين
انا سنجعل من جماجمهم
منافض للسجاير
اخوتي
الخضر الميون

وهكذا تنفس في جو ديوان « كلمات لا تموت » ، اكبر مجموعة من قصائد النقمة والفضب الهائج والكلمات الساخطة ، وتمتلى القوائد بدوي التهديد والوعيد ، ويزحم صوت السخط والغليان ما حوله من اصوات اخرى ويسد عليها المنافذ ويحول بينها وبين الاذن ، وللقارئ ان يربط بين هذا الجيشان والظروف التي نظمت فيها قصائد الديوان ، فقد يجد تفسيرا مقننا لطبيعتها الصاخبة الوعيدية ، اما انا فليس من شأني تسويقها من زاوية تاريخية ، وانما انظر اليها بمقدار ما شغلت من خيال الشاعر واعصابه ، وكيف حولت فنه الى هذا اللون الانيمائي الموقوت بظروفه ، وكيف رسمت مفارقة واضحة لتلك السجاجة المطننة والبساطة المستعذبة التي صورها « عشرون - التتمة على الصفحة ١٨٧ -

السحب العريفة

عبر القطار فاوشكت سحبي العريفة ان تفيق
واضاء ناقوس المحطة شاطئي
علقت قنديل المساء على الطريق الشاحب
امي تقول : « كبرت عن احزائك الاولى » فاضحك ..
للقطار الآيب
صوتي .. ومثذنة المساء تلفتا عند الغروب .. وعانقا
شجر الطريق

وتمر في افقي خطاطيف المساء
وعلى الجليد تظل تنهمر الفصوص على الجليد
تن .. تن .. تن .. ويدق ناقوس المحطة من جديد.

عبر القطار .. فصحت : اين؟! يمر .. لا يدري
وينكفيء النهار

وحقائي فوق الرصيف
قدح من البلور نافذتي ... وبعض لفافة ..
ووميض نار

وسجيرتان قديمتان يشم طيبهما القطار
وشرائط الانهار تشربها الحقول
وتخور اعمدة النهار
والموت عوسجة وراء كرومنا .. تقتات ما تهب الفصول

اليوم ابدأ من جديد
ونزلت فوق سلالم الخشب العتيقة .. للغروب
الشمس تدفن .. والبيوت حجارة الشطرنج بعثرها
المساء على السفوح

ونوافذ زرقاء داكنة يمرغها الشفق
وتضل في قنن الجبال غوايتي .. ولهات اشرطة
واضاء نجم .. وانطفأ

فتبعته حتى سمعت نجيب امي عنده
ومشيت - لا ابقي سواه - الى المفاور والوكور
كالطير رفرف في يدي
وتلقت عيني .. هوت قدماي في ليل القبور

نقدتني الفلاحة السمرء ليرات من الذهب العتيق
فابتعت من سوق المدينة بزة .. وعشقت امرأة
تضوع طيبها
وقصدت باب المعهد الخاوي المسور بالبكاء
كفاك لي في المقعد الخشبي .. وجهك والشتاء
ويظل ينشرك الصباح - حبيبتي - ويظل يكتمك المساء
ويذوب صوتك. والثلوج بلا اوان

وقديمة امست اغانينا .. بقايا الريح نحن .. مسافران
فمتى اراك متى ؟ - وانت بلا مكان ! -
تتقدمين معي .. ونحفر قبرنا بيدين من فرح ..
هرمت انا
وانت .. متى اراك متى ؟ وانت بلا مكان

بالامس هاجر صاحبي للموت .. فابتعنا له سحبا
تكلمه .. وقبرا رائعا .. ورخامتين .. وشاهده
وركضت للوديان .. حتى زاغ في عيني غروب المذنب
اليوم لا احزان لي
وقطعت اشجار الظلال
الشمس اروع ما تكون
والعابرون على الرصيف يقهقهون .

وغدا افيق .. وبعد غد
للضحكة البلهاء .. والتبع الرخيص على المقاصف ..
والسهر

والليل تنبع من شتاء غصونه الزرقاء مرآة القمر
والاصدقاء الخاملين

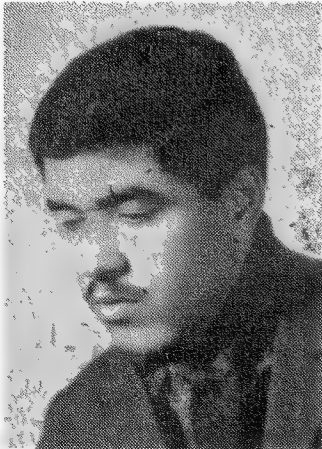
والريح .. والاسواق .. والكتب الجميلة .. والرخام
والشمس .. والدم .. والعيون
والزركشات على قباب مساجد المدن المضيئة ..
والحمام

والاصدقاء الخاملين .

وتفيق ازهار المصاييح الصغيرة فجأة في الليل ..
انتظر الاياب

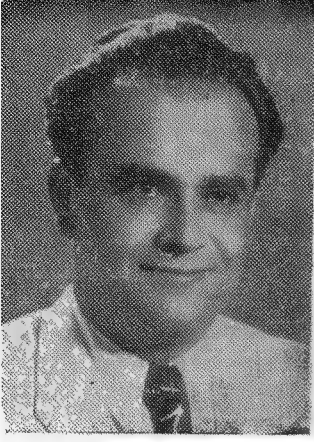
فمتى اراك متى ؟ ويغمرني السحاب
دنيا مغلقة باجنحة العصافير اليتيمة - لا اخاف -
وراء نافذة وباب

ودنا المساء
فابتعت خبزا للصفار .. وخمرة للريح ..
والسحب العريفة .. والسهر
الليل تنبع من شتاء غصونه الزرقاء مرآة القمر .



عفرين

فواز عيد



بعض اصحاب الشعر الحديث .. يا اصحاب الشعر الحديث ! بقلم ريف خوري

بالمجان ، يموت بالمجان » فما الذي كان ينبغي ان اراد ان يقول شعرا لا نثرا عاديا .

اما مقطع ميشال سليمان فتبقى له ايقاعيته لانه موزون محتفظ بالتفاعيل وان لم يكن وفق النسق القديم . هذا فضلا عن انه كلام احفل بالشحنة الشعرية تعبيراً وتصويراً .

وعلى هذا ، اقول انه لا يجوز حكم واحد على تلك الظواهر كلها التي اصطلحنا على تسميتها بالشعر الحديث .

فان من هذا الشعر الحديث ما هو النثر لا يختلف عنه الا بطريقة التصفيف في الكتابة . ولو جاز ان نتساهل في امر الشعر هذا التساهل للحق بالشعر كلام كثير، بل اكثر الكلام . ولنضرب مثلاً هذه لفقرة لجبران خليل جبران : « جئت لاحيا بمجد المحبة ونور الجمال ... ان سملوا عيني تمتعت بالاصفاء لاغاني المحبة والوان الجمال، وان طمسوا اذني تلذذت بملامسة اثير ممزوج بانفاس المحبين واريح الجمال ، وان حجبوني عن الهواء عشت ونفسي ، فالنفس ابنة الحب والجمال » . فما يمنع ان نصف هذه الفقرة تصفيفاً اخر في الكتابة فنرسمها على هذا النحو :

جئت لاحيا بمجد المحبة
ونور الجمال !

ان سملوا عيني
تمتعت بالاصفاء لاغاني المحبة
والحان الجمال !

وان طمسوا اذني
تلذذت بملامسة اثير
ممزوج بانفاس المحبين
واريح الجمال

وان حجبوني عن الهواء
عشت ونفسي
فالنفس ابنة الحب والجمال !

فتصبح عندئذ شعراً حديثاً . واشهد اننا لو فعلنا ونسبنا

ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوي القديم) لينطلق في اجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ ام هل يقصد بهذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة ، ففي التخيل واساليب التعبير والبيان ليعتمد مناحي جديدة . ؟ ام ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي اعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة او ليتحرر من كل قالب؟ الواقع ان هذه المعاني كلها ، تدخل في مدلول الشعر الحديث عند اصحابه . وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن ان تكون دقيقة المؤدى . ومن كنا نشهد هذه الفوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على انه شعر حديث . ولا بأس بمثل نظريته . لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر عبدالوهاب البياتي في ديوان له جديد :

احس بالانسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان

يباع بالمجان

يحب بالمجان

يكره بالمجان

يقتل بالمجان

يموت بالمجان

ثم لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر ميشال سليمان في مطولته الجديدة « رثاء الخيول الهرمة » :

انديبه موئل الصمت وخلينا نبارح

متحف الشمع ، نسابق

موكب الحلم سراعاً

في قطار من ضياء مرهف الوقع خصب

فلنا مواعيد آخر

كلا الشاعرين يدفع الينا بمقطعه على انه من الشعر الحديث . ولكن هل من حاجة الى القول ان هذين الضربين من الشعر الحديث متفاوتان . لنفرض ان مقطع البياتي قدم لنا على هذه الصورة : « احس بالانسان دبا يحشى رأسه بالقش والدخان ، يباع بالمجان ، يحب بالمجان ، يكره

Which is the bliss of solitude.
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

وتعريبه :

لأنني في احيان كثيرة ، وانا مستلق على مخدتي ،
خلي البال ، او ذاهبا مع التأملات ،
تضيء (تلك الاقاحي) على تلك العين الباطنة
التي بها غبطة العزلة ،
وعندئذ يمتلئ قلبي حبورا
ويرقص مع الاقاحي

ان كلام وودزورث بالانكليزية شعر غني بعمق الحس
والتخيل والايقاعية . ولكنه على اصوله التي نقل بها في
العربية ليس بشيء ، كما كان يقول ابو الفرج الاصفهاني .
واكبر ظني ان بعض أصحاب هذا الشعر الذي يسمى
حديثا قد درجوا على ان ينظموا بالعربية شعرا كأنما
يترجمون عن لغة غريبة .
وهذا ما ينأى بكثير من هذا الشعر المسمى حديثا
عن ان يكون حديثا .
فيا اصحاب الشعر الحديث ، عودة ولو بمقدار الى
الاصالة العربية .

رئيف خوري

هذه القطعة الى معدن الشعر لما ظلمنا ، لان في صورتها
وعبارتها شحنة محسوسة من الشعر .

ومع ذلك دفع بها الينا جبران على انها نثر .

لست ممن ينكرون ان الشعر العربي في عصرنا لا
يصح له ان يبقى نسخة عن الشعر العربي القديم ، يلتزم
موضوعاته التقليدية ونسق اوزانه الموروثة ومناحيه
المطروقة في التخيل والبيان .

ولذلك اعجبت بقدر غير يسير من هذا الشعر المسمى
حديثا مع ما فيه بعض شعر البياتي نفسه . على ان لي
شرطا في هذا الشعر ان لا تتلاشى فيه الايقاعية وان تبقى
فيه تلك الشحنة الشعرية المستمدة من اجواء مثيرة يفتحها ،
وصور موحية يجلوها ، وعبرة مكثفة كائنة ذات اصالة في
البيان العربي .

ذلك بأن الشعر اقوى الفنون الادبية طابعا انسانيا
عاما ، واقواها في الان نفسه طابعا قوميا خاصا . وان
عبقرية اللغة التي بها يؤدي والقوالب التي بها يصب لامر
جوهري حياتي فيه . ومن ثم كان الشعر اعصى الفنون
الادبية على النقل والترجمة . ولناخذ مثلا قول الشاعر
الانكليزي وودزورث في قصيدته المشهورة « الاقاحي » :

For oft when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
The flash upon that inward eye

الطبعة الثانية من

دار الاداب تقدم

الرواية العالمية الرائعة

زوربا

تأليف الكاتب اليوناني الكبير

نيكوس كازانتزاكيس

ترجمة جورج طرايشي

رواية مدهشة تنبض بالحياة وتمزج الاحداث المشوقة بفلسفة عميقة تثير التأمل والمتعة . وقد اتيح
للمواطنين العرب حديثا ان يروا هذه الرواية على الشاشة البيضاء تحت عنوان « زوربا اليوناني » . وهذا
الشهر تصدر الطبعة الثانية من هذه الرواية ، ولم يمض على صدور الطبعة الاولى اكثر من اربعة اشهر !
الثنى ه ل ل

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح :
كل شيء جناح
طالع في دمي ، في الحقول
سابع في مدار الفصول

حيث آخيت وجهي مع العشب
واستسلمت خطايا
لحنين المرايا
ورأيت العناصر تبكي وتفتح
جرح الآخره .
بيننا ، وعرفت الاشارة
انني اول البشارة
انني نبتة من الشرق في روضة
النبوه .

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح :
كل شيء طريق
الحدود وراياتها والحريق
والسدود
اللقاء ومعراج
الصوت (صوتي في راحتي)
العصافير تنأى ، وتترك اسماءها
في الفصول
الفصول وتاريخها - (فتحنا
وطنا اخرنا وسرنا
في وداع العصافير ، كنا
لتباريحها فضاء ،
رحلنا مثلها ...)

والحريق
كل شيء طريق .

كل شيء طريق - (حضنا مراراتنا
صعدنا

في بكورية الاعالي
لابسين الرموز ، اصطبغنا ،
صبغنا غلاتها بالاعالي ...)

والحمام الذي يتناسل في وجهنا
طريق
والسراب ومزمارة طريق

كل شيء طريق
والوجوه التي تتناسخ في غيرة
الطريق
والوداع المربط في وحشة الطريق -
(يا زمان المطر
اعطنا ، وانتكر للشجر
غيمة - حلة من هوانا

مركبة الطريق وتاريخ الفصول

النوم

عليّ ، كل يوم :

« ... ونادر الاسود
يقرا باسم الله والشقاء
أسطورة الخبز وشعر الماء
... ونادر الاسود
تحمله الاشجار
وكل غصن قبضة وسيف
ينضج قبل الصيف
ينضج بعد الصيف
ونادر الاسود
هاجر كي يرجع في تشرين
في اول الامطار ... »

... حيث رأى مهيأ
كيف تجيء الشمس كل يوم
التي ، بعد النوم
حيث يصير الماء
من لهفة ، نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
اجرا من مدينه .

- ٣ -

... لست هذا الحصى ولا القس
كان الرمح في جهتي ، وصيرت
احزاني بلادا ، شمسا تجيء
لبست القيم خفا ،
فيأت قافلة للنحل ، غصنا
فيأت قبرا -
هنا التاريخ جيس ، هنا الملوك
تجاعيد وجيس
وحينما همد التاريخ ايقظته ،
استيقظ التاريخ ،
غنيت ، والملوك تجاعيد وجيس ،
غنيت ...)

غنيت في القصر
وسيرت كوكبي في الرواق
بعد أو قبل ، ساعة الاشرأق
حين تستوحش المرايا ويستنبت
جذر الحنين والترياق
حين تجيء الشمس ، بعد النوم
الي ، كل يوم ...

... تفتح الارض بيتها
تبدا الارض خطاها معي ،

رافقتني الرياح واحجارها النبويه
والذين يسرون في النار ،

يستنبتون
شجر الحلم ، يفتحون
في رماد العصفير بوابة ...
(... و سرنا
خطوات من القمح ، سرنا ...)
يرون الطريق اغاني لغة للاغاني
وخطاهم يتابعها ...
(التقينا
بين عنق الطريق وارداها ...)
الطالعون
من قلام الهجوم
يمدون سلطانهم في تخوم الغرابة
في اول النبات ...

(... انحنينا
للطريق واعشاشها
راينا
سحر ابعادها
سمعنا
صوتها ...)

العاصفون
الذين يجيئون كالوقت ...
(عين الغرابة
مطر أو سحابة
تحت اهدابنا
عجبا

كيف لم يفتح الجنون
لخطانا شبايبكه ، عجبا ...
والذين يرجون ماء العصور ...
(انتشلنا
وطنا عائنا ...)

يسمون ما لا يسمى
يكسرون الحدود واقفالها ، ينشئون
طرقا في الطريق ، يسرون
قدامها ...

(... استمعنا
لصدانا يسافر في العشب ،
يقبل من آخر البحر ...)
يهوون في لجة الحلم ...
(... كنا

ذهب الليل والصحارى
فوق غرناطة في بخارى ...)
والذين يسرون بين التحول
والنار ...

(... سرنا
كلهم رافقوني ...)

... حيث تقص الشمس ، بعد

واستقر من حن من سقانا
يا زمان المطر ...)

بفتة ، صار بيني وبين الطبيعة
لغة ورسائل ، صار الهواء
درجا ، صرت امشي
بين عينيّ والفضاء
سائحا في ثياب الطبيعة ، -

(ان تكن يا يريد المسافه
فارسا ، فحنيني
فرس ، ان تكن صحارى
فيداي القوافل ، ان كنت نارا
فانا عاشق غريب تيممتها ،
والعرافه
كوكبي ، يا يريد المسافه ...)

- ٢ -

رافقتني الرياح واحجارها النبويه :
حجر سيد المدينه
حجر خادم المدينه
حجر واسع يتدحرج في خاتم
الخليفه

حجر نجمة خفيفه
علقته الصبايا
بين احلامهن الاليفه
وعيون المرايا .

استودع الحجر
ما يترك النهار من حطامه
في سفري ، ما يترك السفر

فللحجر
خيوط من الراحة ، في نسيجه
عيناى والغابات والمطر

وللحجر
مدينة تولد كل ليلة
ابحت في شقوقها
اركض - كل ساحر
يضيع في مدينة الحجر

لكنني استودع الحجر
ما يترك النهار من حطامه
في سفري ، ما يترك السفر ...)

(معي غضب الارض ، هواها ،
سطوحها الوحشية
والدم السيد ، الدم الامر ، الطالع
من حفرة الزمان القصية)
... تفتح الارض بيتها ،
(سره الارض سرير
كل التواريخ عقد يتدلى حولي ...
وتاريخنا ينضح :
» ... فينا الجمر ، الضحايا
وفينا
شهوة الملح ، شهوة العنب الاحمر
فينا ،
وصحوة الجنس في الليل ،
وقربانه
وتسبيحة المرأة انهارت على
صدر فاتح يفلق التاريخ
فينا الدم الفيور الغراي الغريب
المقدس المسفوك
والرقيق : المليك والملوك . »

(... كل شيء كما كان والثائرون
اصدقاء الرياح
يجرحون النهار يسيرون بين
الجراح ...)

فير اني اسير ، اسمي ، ارد الى
كلماتي
سحر تكوينها ، اسمي
بالجدور وايقاعها ، اسمي
شجر الخاجة النبية في اول الفصول
حيث لا يعرف الدخان
ان بين الحقول
وينابيعي الخفيه
سقطت جثة المكان
في دهاليزها الابديه .

... واسمي ، وطفحت انهارى
البشريه

غضبا ينسج الخيوط
بين صوتي وامواجه ، والشطوط
قوس نار - حضنت الحريق
وقشرت المكان ، جعلت المكان
زهرا يقرأ الطريق
والخطى ترجمان .

ورأيت اغاني تمشي وتنسج
اقدامها الشباك
لطيور الكآبه
ورأيت اغاني تلهو ، تعد التراب
حبة حبة ، والعداب

نائم في السواد على ضفة الغرابه .
كانت الريح عينين مسنونتين
تخرقان الظلام وعاداته ، تجرحان
جسد الليل ، تشربان
دمه الاسود المصفى
حينما تصعد المقابر او يسقط الملاك
كانت الريح جنية والاغاني
وجهها واليدين ...

... « ونادر الاسود
كان الصدى ، وكان
يجلس بين القمر الجائع
والبستان
يكشف الظل ، يغطي جوعه وكان
كالدهر ،
فلاحا من الفرات
يخيط جرح الماء
يمشي وتمشي خلفه السماء . »

حيث تجيء الشمس بعد النوم
الي ، كل يوم
حيث يصير الماء
من لهفة نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
اجرا من مدينه .

- { -
- « من اين اتيت ؟ »
- « من ارض الموتى ، من اجران
الدمع اتيت
لم اسكن بيت ... »

وحينما نزلت في مقبره
والشمس تلتف على كاحلي
كالعشبة المسكره
حملت للجوع قرايينه
(كان دمي اضحية هاجرت
الى غد آخر
كانت يدي مجمره ...)

ولم اجد في اول المقبره
ولم اجد في اخر المقبره

غير الاطفال
كانوا وعد الارض الجبلي
كانوا المد العالي والامواج الجبلي
والشلال ... »

- « من اين اتيت ؟ »
- « كنت اغامر في الغابات

ارفض خلف الجنيات
احلم ان الجنيات
خبز ...

... ومر عصفور بلا هويه
من فلول الطير
والتمت الارض كمزهريه
ليل ، للبقية
من زهر الصبير . »

- « من اين اتيت ؟ »
- « كنت خطابا عبدت الشجرة
وغرزت الفأس في اهدابها ... »

- « كيف اتيت ؟ »
- « جئت في قافلة الرعب ورايات
الجنون
في بقايا فاسي المنكره
مرهقا يحمل تاريخ الفصون ... »

- ٥ -

مهيأ
يهبط في محيط قاسيون
في بردي ، في فجوة السقيفه
في الفوطة المفكوكة الازرار
في الليل - محمولا على قطيفه :

(شقائق النعمان
والحجر الماسي والقنب والرمان
حشد من الفرسان في ايوان
قاسيون)

حيث تصير النار
بحيرة ، ويولد العصفور
في ورق اللوتس ، حيث الماء
سفينة تقل للابناء من مقابر الاباء
مجامر البخور -
(تحت وجه الفسيفساء
تربعنا ...)

وغلغلت في ضباب الاريكه
في دوار ، في حضن غيبوبة
خضراء

في طعم جنة
وسمعت البحر يبكي امواجه
المنهوكه ...) :

ساطع

لهبي التحول هذا الزقاق - الحجار
مرايا :

حجر سيد المدينة
حجر فارس المدينة
قاطع يتقدم يحتاج يدخل في
مقتل المدينة ...
عجلات النهار ارتخت ، والمدينة
اسلمت وجهها المدينة .

حيث تقص الشمس بعد النوم
علي كل يوم :
« ... ونادر الاسود
كالدهر ، فلاح من الفرات
يخطط جرح الماء
يمشي ، وتمشي خلفه السماء ... »

مهيار
جسر الى الهبوط حتى السحر
والشقاء
في الجسد الارضي او في جسد
السماء -

(جسدي هنا ، جسدي هنالك
ساحر

صوت يشن بلا صدى
يرتاد يفتح المدى
هو والمدى ...
فصلته جارحة البروق عن
الدم اللزج الهزيل
جسدي قباب الارز ، والنهر
المسافر ، والنخيل ...)

كل شيء كما كان ، والثائرون
اصدقاء الرياح
فقراء الزوايا واطفالها والنساء البقايا
يجرحون النهار يسرون بين
الجراح
كل شيء كما كان : كفاي مثقوبتان
والصدى يشرب النزيف
كل شيء كما كان : عيناى معصوبتان
والطريق الرغيف ، -

(سقطت حربة ، فلملمت ايامي
واسلمتها الى كلماتي
في قصور التفتحات
ودفع الموت في موتي الصديق
المؤاني
في الغد النافر المهاجر ،
في البرق الصديق ، البرق
البعيد الاتي

لست الا ايقاعها : لست الا
نسما طائفا
يفتت روح الماء بين الانقاض
والاشتات ...)

مهيار
وجهك برج الليل في سفينة
البخور
والحلم في اجنحة اليمام واليمام
في التنور
والكناري الذي غنى وغنى :
« لم يعد حولي مكان غير ظلي
لم تعد حولي طريق غير
ظلي ... »
والذي غنى وغنى :
« كان لي ارض منحت الارض .
كان

شجر مات ... »
الكناري الذي غنى وغنى :
« انت يا وجه المكان
نصفك الاول مات
نصفك الاخر لم يولد ... »
وغنى :
« كان لي ظل منحت الظل . كان
شجر مات ... »
الكناري الذي غنى وصلى للحياة
طار من شوق الى الموت ومات ...

مهيار
وجهك برج الضوء في سفينة
الظلام
والحلم في اجنحة اليمام واليمام
جسد هنا جسد هنالك ساحر
يرتاد يفتح المدى
هو والمدى ...
حيث تقص الشمس ، بعد النوم
علي ، كل يوم :

« ... وسمعت اساطيرهم ،
وخبزنا ، اكلنا

وقفنا امام المرايا
ورأيت الوجوه الطريده
وتجاعيدها ، ورأيت الجنون
وهو يستنفر العصور يسوق
العصور
نحنونا . ورأيت الرماح
تنحني فوقنا كالقصون ، رأيت
القصون
في تقاطيعنا ...

... رأيت المراكب في فجوة
الخليج
تحمل النار والرياح
وغسلت المرايا وحررت اعصارها ،
مزجت المرايا
والطريق وتاريخها ، وجعلت
المزيج
كيمياء العصور الجديده ...

ويجيء الصباح
من تخوم خفيه
لابسا حمرة القطيفه
لهبيا وديعا يطهر ، يزرع جذر
الرياح
في بلاد الخليفه
واقاليمها الورقيه ... »

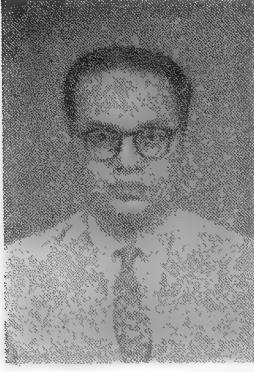
حيث رأى مهيار
ونادر الاسود
كيف تجيء الشمس بعد النوم
الي ، كل يوم
حيث يصير الماء
من لهفة نافورة الحريق
حيث يكون الحجر الضائع في
الطريق
اجرا من مدينه .

- ٦ -
سقطت مناديل الفضاء بشارة تلد
البشاره

لم يبق الا عابر
شربت ملامحه الجسور
هو ، مرة ، نجم يشف ، ومرة ، نجم
يغور -
لم يبق من تيه الطريق سوى الطريق
سوى الشراره
والماء نجار يدور
يعطي ، يشير ، يمد راحته ، ويؤذن
بالعبور .

ادونيس اشارات :

* « مرآة الطريق وتاريخ القصون » المقطع
الاول من قصيدة طويلة .
* في القصيدة عدة اوزان متداخلة ، متألفة ،
وهي للقراءة دون وقف ، الا عند قرار
الايقاع الذي يعوض عن القافية .
* نادر الاسود ، احد قادة الثورة الاشتراكية
العربية الاولى التي تسمى « ثورة الزنج » .
* مما يحكى عن زهر اللوتس ان فيه ما
ينسي الغريب وطنه .



نازك الملائكة

بمعلم الدكتور شكري عياد

الخلاص العسير في شعر يطرح وراءه الرومنسية كلها ،
بحرمانها وفتكها ، ليصور الانسان العربي بفكره ووجدانه
في حوار دائم مع العالم .
وكانت نازك الملائكة في طبيعة هؤلاء الشعراء .
صدرت ديوانها الاول « عاشقة الليل » (١٩٤٧)
بهذه الايات :

اعبر عما تحس حياتي وارسم احساس روحي الغريب
فابكى اذا صدمتني السنين (١) بخنجرها الابدي الرهيب
واضحك مما قضاه الزمان على الهيكل الآدمي العجيب
واغضب حين يداس الشعور ويسخر من فوران اللهب
فكأنها تعلن انها تلميذة للمدرسة الرومنسية المسرفة
التي جعلت الشعر تعبيرا مبالغا فيه (كالاجهاش بالكاء)
عن غربة الروح وتهالكها امام طغيات الزمن المستمرة ،
ورثائها لذاتها التي تشبه الجوهر النادر (الهيكل الآدمي
العجيب) . ومعاني الزورق والبحر والشاطئ والمعبود
(مع تنوع الاوصاف والاضافات) تشغل من هذا الديوان
حيزا كائنا لتأكيد الاعلان . ولكننا نصادف - بالرغم من
تشابه كثير من القصائد وبالرغم من ظاهرة التكرار المعنوي
التي تبدو في مقاطع القصيدة الواحدة - نفمتين تخرجان
على السلم الرومنسي المألوف وتمنحان بعض القصائد
اصالة خاصة . النغمة الاولى هي سيطرة الماضي على
الحاضر ، ومع ان هذه النغمة تذوب احيانا في نفمت
الشكوى الرومنسية المألوفة فان الشاعرة تسلط عليها
احيانا اخرى اشعة التأمل الخالص فتكسبها عمقا فلسفيا .
القصيدة الاولى « ذكريات ممحوة » (٢) مثال للحالة الاولى ،
ومقاطعها الخمسة عشر لا تعدو ان تكون تكرارا - مع
التنوعات الرومنسية المألوفة - للمقطع الاول :

وجهك اخفاء ضباب السنين وغمسه الماضي الى صدره
القي عليه من شبابي الحزين احزان قلب تاه في ذميره
وتسيطر على الشاعرة ثورة استعادة الماضي في
« نفمت مرتعشة » ومرارة الشعور بالزمن المفقود في
« بعد عام » (٣) ، وهي تبدو فيها اكثر انطلاقا مع عواطفها
واملك لادائها التعبيرية في الوقت نفسه . ولكنها تبدو في

في اواخر الاربعينات كان يبدو ان الشعر العربي
يطوي تاريخه العريق ، ويستسلم الى شيخوخة هادئة .
كان ابراهيم ناجي لا يزال يجتسر اغانيه العاطفية
الاولى ، ولكن الوهج « وراء الغمام » استحال الى برودة
« ليالي قاهرة » . وكان على محمود طه قد قال احسن
ما عنده ، وعزيز اباضه يعالج الشعر الفنائي والمسرحي على
منهج شوقي فيقصر عن شأوه ، ومحمود حسن اسماعيل
يحاول الفرار من صحراء الحرمان الرومنسي ليفتش عن
خبايا الشعور فيضطرب ، ويستسلم في معظم الاحيان الى
نفمت خطابية يجهر بها عندما يحدثه عقله ، في غيبة
وجدانه ، بمناسبة يحسن اليه القول فيها .

وفي العراق كان الجواهري لا يزال يواصل رسالة
الشعر العربي التي دأب عليها من عهد المتنبي الى عهد
حافظ . وكان رنيس قوافيه يفلح في اثاره الجماهير احيانا ،
ولكنه يعجز عن الوصول الى هموم الشباب العراقي ،
الذي خرج من سنوات الحرب العالمية الثانية ، كغيره من
الشباب العربي ، مليئا بالتمرد مليئا بالشك والحيرة ، في
عالم لا يستطيع ان يتبين طريقه فيه .

وكان الرميون - بشر فارس في مصر ، وسعيد
عقل وغيره في لبنان - يترنمون لانفسهم ، واشعارهم
الفريية على الاسماع والاذواق تبدو اشبه بحيل مقصودة
للسخرية من القارئ ، غرائب لو لم تحد على امثلة فرنسية
لكانت لها جسارة الخروج على المألوف ، وهزة البحث
عن المجهول .

ولكن تحت هذا الجمود البادي ، كان الشعر العربي
يتأهب لانطلاقة من اروع انطلاقاته . فقد كان شعراء
الجيل الجديد يؤتون ثمارهم الاولى .

كانوا ينسلخون ، بعناء وربما بدون وعي ، من
رومنسية الجيل الماضي ، ليحيلوا الشعر الى شيء صلب ،
الى بناء متين يمكن ان يلجأ اليه الانسان في ساعة الشدة .
لقد ماع الشعر ولم تعد في معاني الحنين واليأس
والحرمان كلمة تقال ، وهربت النفوس حينما الى
« رومنسية الفتك » عند محمود طه ، ليواصلها نزار
قباني من بعد ، ولكن شعر الفتك الرومنسي كان اشد
رهافة واناقة واطمئنانا من ان يعكس ضجيج النفوس
المتعبة . وكان على شعراء الجيل الجديد ان يلتصوا

(١) لا تزال « نازك » الى اليوم تستعمل هذه الكلمة على اللفظة
الضعيفة التي تلزمها الياء وتربها بالحركات .
(٢) عاشقة الليل ، ط ١ ، ص ٦ . (٢) عاشقة الليل ، ص ٤١
(٣) عاشقة الليل ، ص ٩٨



« على وقع المطر » (٤) وكأنها افلحت في ان تنتزع نفسها بقسوة من اسر الماضي ، وبقدر ما شبت عن سداجة العاطفة الاولى واستطاعت ان تنظر الى ذاتها من خارج الزمن ، كان الدور الذي تؤديه الصور الخارجية في بناء القصيدة اظهر واشد تماسكا . فالمطر يعبر - فهي آن واحد - عن رغبة الشاعرة في ايداء نفسها ، وكأنها تسخط على حماقتها الماضية :

« امطري فوقي .. كما شئت .. على وجهي الحزين ..
لا تبالي جسدي الراعش .. في كف الدجون
امطري .. سيللي على جسمي او .. غشي عيوني !
بللي ما شئت كفي .. وشعري .. وجبيني ! »
وعن رغبة المهزوم الموتور في تدمير كل شيء ، وخصوصا ما يعده رمزا للماضي :

« اغرقني .. في ظلمة الليل .. القبور البالية
والطمى ما شئت ابواب القصور العاليه
امطري في الجبل النائي .. وفوق الهاويه
اطفئي النيران .. لا تبقى لحي باقيه ! »
والامطار اخيرا شبيهة الشاعرة ، وهي تطلب منها ان تغسلها (ان تمحو احزان الماضي) :

« ايها الامطار قد ناداك قلبي البشري !
ذلك المغرق في الاشواق .. ذاك الشاعري !
اغسله .. ام ترى الحزن حماه الابدي ؟!
انه مثلك يا امطار دفاق نقي .. ! »
واخيرا تثوب الشاعرة الى نوع من الهدوء ، ولو انه هدوء مريب :

« وغدا تدفعني الارض سحبا للفضاء

ويذيب المطر الدفاق دمعي ودمائي

ما انا الا بقايا مطر .. ملء السماء ..

ترجع الريح الى الارض .. ذات مساء ! »

والنغمة الثانية التي تميز بعض قصائد هذا الديوان عن مئات من القصائد الرومنسية العادية هي نوع من انعكاس العاطفة والتفكير على الذات - يمكنك ان تقول نوعا من النرجسية - يهدد بانغلاق الشاعرة انغلاقا تاما على نفسها ويشير في الوقت نفسه الى امكان الحصول على ثراء غير منتظر من ذلك الكنز الداخلي . وما اكثر ما تحدث الشاعرة نفسها وما اكثر ما تشكو من رهافة حسها التي القتها في العذاب ، ولكن هذه معان يشاركها فيها معظم الرومنسيين ، انما الغريب عندها هو انها تجعل نفسها احيانا ذاتا وموضوعا لشعرها ، واوضح ما يظهر ذلك في قصيدتها « الى عيني الحزینتين » (٢) حيث لا تكتفي بالثناء لعينيها الباكيتين بل تخاطبهما قائلة :

« عيني يا سر الطبيعة حدثا	ماذا وراء الكائنات رايتما ؟
رفعت دياجير الحياة ستورها	لكما وابدت سرها المستبهما
هاتا حديث الموت .. هاتا سره	قد ان يا عيني ان تتكلما
ماشاطره الاعراف ، ما الوانه	ما سره الخافي ؟ صفاه وترجما ! »

لا جرم ان الشاعرة أصبحت قيد خطوات من « التجربة الصوفية » التي تسيطر على الكثير من قصائد

ديوانها التاليين « شظايا ورماد » (١٩٤٩) و « قرارة الموجة » (١٩٥٧) .

ولا بد هنا من الحديث عن شعر الحب عند نازك الملائكة . بل الواقع اني لا اعني « بالتجربة الصوفية » شيئا غير هذا الشعر الغزلي بالذات . فتنازك الملائكة لا تعطينا في هذا الشعر شيئا ذا بال عن حياتها الخاصة ولا عن « مواجد » بنات جنسها ، ان الشعر الجيد لا يكون وثيقة نفسية ولا اجتماعية ، وليس هناك شيء من التناقض في قولنا : انه اعلم تعبيرا عن صاحبه من ان يعبر عن شخصيته . والشعر الجيد ليس يذكر ولا انثى . وقد يكون في الديوان الاول لنازك وبعض القصائد الضعيفة من ديوانها التاليين تعبير مبهم عن تجارب حياتها ، ولكننا لا نقف عند هذه التجارب الضعيفة ، الا اذا شئنا ان نعرف كيف تخلقت التجارب الانضج ، وبالقدر الكافي لهذه المعرفة فحسب . ان شاعرنا لا تحدثنا كثيرا عن تجربة الحب التي ترقد في ثنايا الماضي ، وتصبغ بلونها الحاضر والمستقبل كله . ولا يعني « شعريا » من هذه التجربة الا انها كانت تجربة مثالية ، وقصيرة العمر . وهذا ما يؤهلها تماما لان تتحول ، في وعي الشاعرة ، الى تجربة صوفية ، وخصوصا اذا اقترنت بذلك التأمل الباطني الذي يرى في الذات « سر الطبيعة » . وهكذا يستحيل الالم ، والغضب ، والحزن ، والاحتقار ، الى حين لاهب لاستعادة اللحظة الماضية ، اللحظة المثالية ، وشعور ساحق ، ولكن لا ثورة فيه ، بالهوة العميقة التي تفصل المحب عن المحبوب . وهذا هو جوهر التجربة الصوفية . ولسم تصل اليها الشاعرة دفعة . بل من العبث ، ومن المضحك ايضا ، ان نتصور ان الشاعرة تدرجت اليها كما يتدرج التلميذ من صف الى صف . فمع اننا نرى ان هذه التجربة الصوفية اتاحت للشاعرة ، من خلال التأمل في الذات ، ان تنطلق من اسر الذات ، ومن خلال الالتصاق بالماضي ان تتحرر من الماضي ، وبذلك اكسبت شعرها ثراء نفسيا جديدا من

حيث اوشكت ان تنتهي - كغيرها - الى العقم والافلاس - مع ذلك فاننا لا نقيس قيمة التجربة الشعرية بقيمتها الصوفية ، وكذلك لا نخدع انفسنا بتوهم ان هذه التجربة استوت على صورة واحدة ، بل اننا لا نود ان تفهم تسميتنا لهذه التجربة « بالتجربة الصوفية » الا على انه نوع من الاصطلاح الذي لم نجد انسب منه لفرضنا . ومن هنا لا نود ان تعد قصيدة « صائفة الماضي » (١) مثلاً (١٩٤٩) انضج من « الشخص الثاني » (٢) (١٩٥١) او « عندما قتلت حبي » (٣) (١٩٥٢) لان الاولى اقرب الى وصفنا « للتجربة الصوفية » من الاخرين . على اننا ، من بين القصائد الكثيرة المتميزة التي تعبر عن شتى الوان هذه التجربة وطبقاتها ، نستطيع ان نختار قصيدة رابعة « الزائر الذي لم يجيء » (٤) (١٩٥٢) لنحللها بشيء من التفصيل .

اول ما نلاحظه ان القصيدة تعبر من خلال المؤلف عن غير المؤلف . وهذا لون من البساطة الفنية لا يصل اليه الشاعر - او الفنان بوجه عام - الا بعد كثير من المعاناة .

« . . و مر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات امسية ثانيه
ونشهد كيف تسير السعادة للهاويه
ولم تأت أنت . . وضعت مع الامنيات الاخر
وابقيت كرسيك الخاليا
يشاغل مجلسنا الداويا

ويبقى يضج ويسأل عن زائر لم يجيء . »
الشاعرة لا تكتفي بالشهد المؤلف ، فتعبرها اللغوي ايضا فيه بساطة اللف . فالفعل الماضي في اول القصيدة ، بانتهائه ، يوحى بالاسف على شيء ضائع . ومع ان « سير السعادة للهاويه » يجب ان يكون امراً مفاجئاً فنحن مجرد « شهود » ، ولسنا نحن الذين نضج ونسأل ، بل الكرسي الخالي .

« وما كنت اعلم انك ان غبت خلف السنين
تخلف ظلك في كل لفظ وفي كل معنى
وفي كل زاوية من رؤاى وفي كل محنى
وما كنت اعلم انك اقوى من الحاضرين
وان مئات من الزائرين
يضيعون في لحظة من حنين

يمد ويجزر شوقا الى زائر لم يجيء . . »
في بساطة ايضا تتبين الشاعرة مبلغ قوة هذا الغائب (خلف السنين) . فهي لم تفكر في هذه القوة من قبل (وما كنت اعلم . . .) ولكن ظله مائل في كل شيء ، ولحظة الحنين تتلحظ الوجودين جميعا . وتكرار الكلمات الثلاث الاخيرة يوحى - مجرد ايحاء - برغبة ملحة في مجيئه .

« ولو كنت جئت . . وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر وانشعب الاصدقاء
اما كنت تصيح كالحاضرين ، وكان المساء

(١) قراءة الموجة ، ط ٢ ص ٨٣ (٢) قراءة الموجة ، ص ١٢٦
(٣) قراءة الموجة ، ص ١٢٩ (٤) قراءة الموجة ، ص ١١٨

يمر ونحن نقلب اعيننا حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسي
عن الغائبين وراء الاماسي
ونصرح ان لنا بينهم زائراً لم يجيء ؟ »

التساؤل في هذا المقطع يلائم بساطة التعبير فسي القصيدة كلها . ولكن القصيدة قد بلغت قممتها ، فالحنين الذي يمد ويجزر ليس حينا الى شخص بالذات ، ولكنه حنين الى شيء لم يتحقق ، وهذا الحنين الى المجهول هو عبير الذكريات ، وبهجة الاغنيات ، وان الشاعرة لتشفق ان تلقى هذا المجهول ، فلا يعود لحنينها معنى :

« ولو جئت يوما - وما زلت اوتر الا تجيء -
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح النخيل واكتأبت اغنياتي .
وامسكت في راحتي حطام رجائي البريء
وادركت اني احبك حلما
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء . »

وينعكس تطور التجربة عند شاعرنا على نظرتها الى الموت . ولك ان تقارن بين قصيدتها « الى عمتي الراحلة » (١٩٤٨) (١) وهي - على صدقها وجمالها - قصيدة رثاء عادية ، وبين مرثيتها الثلاث لامها (٢) ، وهي ، بتشخيصها الاليف للحنن « الغلام المرفف السابح في بحر اريج » ، درة من درر الشعر العربي . ويمكنك ان تلحظ اثر هذا التطور ايضا في شعرها الذي يعالج موضوعات عامة بين « في وادي العبيد » (٣) و « عيد الانسانية » (٤) في ديوانها الاول ، و « الكوليرا » (٥) في ديوانها الثاني ، و « النائمة في الشارع » و « مرثية امرأة لا قيمة لها » و « غسلا للعار » (٦) في ديوانها الثالث . فقد اكتسبت الشاعرة ، من خلال تجربتها الذاتية الصرفة ، قدرة فائقة على ان تستبطن مآسي الآخرين .

وهذه - في رأينا - هي القيمة الحقيقية لشعر نازك : عن التجربة الانسانية فيه . ويزيدنا تقديرا لهذه القيمة ان الشاعرة وصلت اليها بمعاناة طويلة . ولكننا لا نزعم انها وصلت الى قمة النضج . ففي ديوانها الاخير الذي بين ايدينا « قرارة الموجة » قصائد اسرفت في تقليم شكلها الخارجى فتشتت الاحساس في عدد من المقطوعات وفقد قوة التركيز ، كما في « اسطورة عينين » و « بقايا » و « السلم المنهار » . ويبدو لنا ان الذكاء والوعي قد اشتركا في بناء معاني القصيدة باكثر مما يحتاج اليه اداء التجربة الشعرية ، واخضعا الالفاظ نفسها لاسر نظام دقيق لا يسمح لها بتلك الحركة الخفية التي تكون دعاية مرة ، ومبالغة مرة ، وصورة غريبة مرة ثالثة ، ولكنها على كل حال هي سر الخلابة في لغة الشعر .

شكري محمد عبياد

القاهرة

(١) شظايا ورماد ، ط ٢ ، ص ١١٦ (٢) قرارة الموجة ، ص ٩٩
(٣) عاشقة الليل ، ص ١٨ (٤) عاشقة الليل ، ص ١٠٣
(٥) شظايا ورماد ، ص ١٢١
(٦) قرارة الموجة ، ص ٥٧ ، ٦٢ ، ١٤٥

الشيء الرفيع

معذرة سيدتي ..
اعرف ان سمعك النبيل يألف الشناء
وان لحظك الكحيل بحر كبرياء
يفرق فيه اينما نظرت جيش عاشقين
وان عودك الشيعان حلم السامرين
في كل رقصة تدور ..
يلتف فرسان الكلام والثياب والعطور
- اميرتي رفقا بعبدك الاسير
- حبيبتي اتسمحين للمحب بالدور الاخير
- مليكتي ..
وتومئين انت والسعيد يكسب الرهان
يفوز طول الليل بابنة السلطان
سيدتي كل مساء ..
نلمح من اكواخنا الضوء ونسمع الاصداء
كانها عواء ..



اليوم حينما وقفت في شرفتك الخضراء
وما تزال في جفنيك دغدغات النوم
كنا نحت الخطو راجعين من وقد النهار
تأكل منا الشمس والغبار ..
ولم يهزنا اللمح الطروب هابطا من غرفتك
لأننا كنا نفوس في موالنا الحزين
نفسل فيه عمرنا الضنين
نبحث في قرارة البعيد عن شيء دفين
اودعه لنا ابونا في الحروف ..
كنا نسير في صمت على طريقنا المألوف
وفرقت جموعنا سيارة طويلة دكناء
توقفت بباب قصرك الكبير
وعندها ارتمت عيوننا في عينك الحوراء
وهد روحنا انك بين زهرك النضير
طوقت همهماتنا بنظرة ازدراء ..



سيدتي لم نتكلم لم نفه بحرف ..
لكننا كدنا نسوخ في الثرى بخطونا الكسير
كاننا دود يدب متربا الى الجحور
وفجأة نور في اعماقنا موالنا الحزين
لاح لنا صوت ابينا كالانين ..
وانتفضت عروقنا ..
كانما التقت افكارنا على الشيء الدفين



كامل ايوب

القاهرة

التجديد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر

بقلم الدكتور علي الزبيدي

حياته الجديدة من أحداث .

ولعل هذا ما دفع صديقي الدكتور سهيل ادريس الى الاهتمام بعقد موازنة بين هاتين الثورتين التجديديتين . والحق ان الفكرة قد اعجبتني لاسباب عديدة منها التشاؤم والمقاومة العنيفة التي يبديها المحافظون والمتعصبون بحجة المحافظة على التراث وترك كل تجديد بما سموه الغزو الفكري الاجنبي ، او التخوف المبالغ فيه من تبليد القيم والمقاييس والخبرات الفنية والادبية وافترض ضياع ادبائنا وشعرائنا في تيه فني وفكري طويل الامل . ومنها بل من اهمها حرص السلفيين على ممتلكاتهم الثقافية والادبية الموروثة وتطيرهم من ترايد اهتمام الجمهور بالشعر الحر على الاخص . ونحن اذا تقارن بين حركة التجديد في الشعر العباسي والشعر الحديث في مقال عاجل كهذا لا نريد الانحياز لجهة ولا تفصيل القول في خصائص الحركتين ، بل لنطعن الخائفين والمتوجسين ، ونؤكد لهم ان الثورة التجديدية المعاصرة لن تضر ادبنا ولن تضع تراثنا الشعري ولن تشوه فنونه واغراضه بل سيزداد شعرنا رونقا وبهاء ، بعد ان يذهب الزبد جفاء .

والصراع بين المحافظين والمجددين قديم ، وقد كان ظهور الاسلام اول من اثار خلافا بين شعراء المشركين وشعراء المسلمين ، تناول الغاية من قول الشعر والمعاني التي تضل طرفها فيه وان لم يمس هذا الخلاف اطاراته الفنية ولم يظهر لغته الشعرية الا بقدر ضئيل . وظهرت معالم الجديد بشكل اوضح في العصر الاموي كما بين الباحثون (١) ولكن الصراع بين القديم والجديد بلغ اشده في القرن الثاني للهجرة . وقد اعتبر الباحثون ابا نواس زعيم الثورة التجديدية رغم اختلافهم في تحديد ابعاد هذه الثورة وسعتها ومدى تأثيرها في فن الشعر العربي بصورة عامة . فطه حسين الذي تناول تطور الشعر العباسي في الفاظه ومعانيه يقرر ضالة التطور والتجديد فيه بقوله : هذا كل ما عرف اهل الشرق العربي من اختلاف بين القدماء والمحدثين ، وهذا كل ما انتجه الخلاف ، وهو ليس بالشيء الكثير ، فلم يتغير الشعر العربي في موضوعه ولا في صورته ولا في نوعه ، ولم

ما يزال الخلاف قائما بين انصار الشعر الحروانصار الشعر التقليدي او العمودي . ومع ان الشعر الحر قد خرج من مرحلة التخبط والحيرة ، ووجد كثيرا من الضوابط العروضية واللوازم الموسيقية ، ونال الحرية الفنية الواسعة التي جعلته يتصرف بالتفعيلات والاوزان والاسباب ، وانتزع اقطابه من النقد اعترافا بان شعرهم من الشعر الحق ، لا من سجع الكهان ، مع هذا كله ما يزال الخلاف يتفجر بين الحين والآخر ، يثيره ما ينشر احيانا من رقي وتعاويد وطلاسم تحسب نفسها من الشعر الجديد او ما يظهر من مقالات (نقدية) تزدهم بالالغاز والمعميات ، معاودة الهجوم على الشعر التقليدي ، مكررة ما قراه وسمعه الناس طيلة نصف قرن ، منذ ايام جماعة الديوان وابولو . وما يطرق شيء من هذا اسماع المحافظين والمعجبين بالشعر العمودي حتى يردوا الصاع صاعين ، وينتهزوا الفرصة لشن هجمات مقابلة تستهدف ابعاد الناس عنه او ابعاده عنهم ، وطرده هذا الشعر الجديد ، جيده ورديته ، من جنة الشعر او جحيمه ! ولعل اول ما يرجوه القارئ العربي ، ان يرحمه المتخاصمون ، فلا يكرروا اليوم ما قيل أمس عشرات بل مئات المرات ، وان لا يهبطوا بمستوى الخلاف المثير بين القديم والجديد الى الابتذال والاسفاف ، وان لا يتطرف الطرفان ، وان يستفيدوا من قول لابن قتيبة أطلقه قبل اكثر من اثني عشر قرنا : « ولا نظرت الى المتقدم منهم (يعني الشعراء) بعين الجلالة لتقدمه ، والى المتأخر بعين الاحتقار لحدوثه ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين . . فاني رايت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيرهم ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده الا انه قيل من زمانه او انه رأى قائله الخ . . . » (١) وكان قول ابن قتيبة هذا صدى للخلاف بين القديم والجديد في عصره وللمعركة الفنية بين الخارجين على عمود الشعر العربي وعلى رأسهم ابوتمام ، وانصار عمود الشعر القديم ، على ما يوجد من اختلاف بين مدلول كلمة عمود الشعر في القرن الثالث وكلمتي الشعر العمودي والشعر الحر في عصرنا هذا . وما يلاحظ من وجوه اختلاف اخرى او تشابه تجعل حركة التجديد في العصر العباسي وثورة التجديد في العصر الحديث اكبر حدثين في تاريخ الشعر العربي هما على كثرة ما في

١ - انظر « حديث الادب » لطف حسين و « التطور والتجديد

في الشعر الاموي » لشوقي ضيف .

١ - انظر مقدمة « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

يتغير في لفظه ومعناه الا قليلا جدا .. الخ .. (١) . وقد
تبني رأي طه حسين هذا كثيرون في طليعتهم شوقي
ضيف ، (٢) والمرحوم احمد امين الذي عزا هذه الضالة
المزعومة في تطور الشعر وتجديده الى ضعف تأثير
الثقافات الاجنبية في الشعر العباسي قال : « فلئن كانت
الثقافات الاجنبية في العلوم واضحة الاثر ، فأثرها في
الشعر خفيف ، ولو كان شديدا قويا لادخلوا على بحور
الشعر بحورا فارسية ويونانية ، ولتحرروا احيانا من
القافية ، ولادخلوا ضرب الشعر القصصي والتمثيل ،
ولرسموا طريقة جديدة أنهج القصيدة .. ولحدثت ثورة
في الادب والشعر فنقلته نقلة جديدة كما حدث في العلوم .
نعم ، حدث تغيير في دخول بعض الفنون الشعرية
واصطباغها بصبغة الحياة الاجتماعية ونحو ذلك ، ولكنه
تغيير طفيف لا يكاد يرى بالمجهر ! » (٣) .

ولن نناقش هذه الاراء هنا بل نكتفي بالقول بأن
مشاكل التاريخ الادبي لا تبحث بهذا الاسلوب وهذا
التعميم ، فليس في التاريخ ليت ولعل ولو ! وليس مقياس
التطور اشتراط وجود الشعر التمثيلي والقصصي ،
فاسلافنا لم يطلعوا على هذين الفنين الشعريين ولم
يعرفوهما اذ كانا مطمورين في عصرهم ولم تعرف تمثيلات
اليونان الا بعد قرون حتى ان مترجمي العرب الذين
عربوا كتاب « فن الشعر » لارسطو لم يفهموا مدلول
كلمتي تراجيديا وكوميديا (٤) . وليس معيار التطور بعد
هذا ملازمة التجديد الادبي للتقدم العلمي . اما الشعر
الفارسي فلم يكن له كيان فني ولغوي واضح يومذاك ،
ولم يكن بمستوى التاريخ والحكم والامثال الفارسية
التي تركت تأثيرا واضحا في الادب العربي . اصف الى
ذلك اننا لا نستطيع ان نحمل التطور اكثر مما تحتتمل
ظروف العصر الذي يحدث فيه ولا يصح ان نطبق معايير
عصرنا على الماضي البعيد . ولكن آراء طه حسين ومن
تأثروا به ذاعت وتبناها الكثيرون لا كونها قاطعة او
صحيحة من الناحية التاريخية ، بل لانها كانت تعبيرا
قويا عن رغبة المعاصرين لدفع شعرنا الحديث نحو ثورة
تجديدية تحقق متطلبات ومطامح وحاجات النهضة
العربية الجديدة .

لقد لاحظ النقاد القدماء بما في ذلك المتعصبون
للشعر القديم ما في الشعر العباسي او شعر المولدين ،
كما سموه ، من خصائص جديدة ومذاهب مستحدثة
ابتعدت بكثير من موضوعاته والفاظه ومعانيه عن النماذج
الجاهلية والاسلامية الاولى . والحق ان حركة التجديد
اظهرت بوادرها القوية الاولى في شعر بشار بن برد وبعض

معاصريه من شعراء البصرة والكوفة . ولهذا كاد يجمع
النقاد على ان بشار زعيم المولدين ورأس المحدثين وكبيرهم
واستاذهم .. الخ ولم يسبقوا على ابي نواس اوصافا
ك هذه رغم اعترافهم بتقدمه وتفوقه على معاصريه . ولم
يمر النقاد والادباء مرورا عابرا بكلمة المولدين او المحدثين
بل فسروا مدلولها وعددوا الخصائص الفنية التي تنطوي
عليها ، وبهذا رسموا الخطوط العريضة التي كشفت
ابعاد التجديد في الشعر المولد واوضحت وجوه الاختلاف
بينه وبين الشعر القديم . فالمولد هو المحدث من كل
شيء كما جاء في لسان العرب (١) « ويسمى الكلام
مولدا اذا استحدثه ولم يكن من كلامهم فيما مضى » (٢)
وكان السائد عند اهل اللغة والادب ان المولدين قد توسعوا
في الالفاظ ولكن توسعهم في المعاني كان اظهر واكثر ،
حتى قال ابن جني « المولدون يستشهد بهم في المعاني
كما يستشهد بالقدماء في الالفاظ » .. ويؤيد صاحب
العمدة هذا الكلام الذي اورده لابن جني ويؤكد : لان
المعاني اتسعت في الناس لاتساع الناس في الدنيا الخ (٣)
.. وكان اختلاط العرب بالاعاجم وامتزاج الثقافات من
الاسباب التي ادت الى تطوير الشعر المولد في الالفاظ
والمعاني معا كما بين احمد امين نفسه في ضحى
الاسلام (٤) وقد ادرك عبد القاهر الجرجاني ما للذوق من
اثر في هذا كله كما لم يفته ما يسميه نقادنا المعاصرون
بالتجربة ، لملاقة العفوية بين الشكل والمضمون او اللفظ
والمعنى ، فأشار الى تطور اللفظ بتطور المعنى وبالعكس .
وهذا ما يبرر به مجددو الشعر الحديث دعوتهم الى
توسيع لغة الشعر والتغاضي عن الاخطاء اللغوية والصرفية
البسيطة التي يقعون فيها ، كما فعل عبد الرحمن شكري
ومikhail نعيمة وجبران وعريضة .

وقد ذكرت الاستاذة نازك الملائكة اهمية هذا العامل
في تجديد الشعر المعاصر ، ولكنها اضافت ان توسع
المضمون بتوسع الفكر والذوق قد استلزم اباحة التصرف
بالعروض ، وهذا ما دفعها هي وزملاءها الى ابتداع
التصرف بالتفعيلات العروضية بالصورة التي عرفناها في
الشعر الحر (٥) . والواقع ان القدماء لم يفهم ادراك
هذا ايضا وان لم يتحدثوا فيه بصراحة المعاصرين . فقد
حاول ابو العتاهية اضافة وزنين الى العروض . وتصرف
الشعر الشعبي القديم في الاوزان ، فظهرت اوزان المواليا
والدوبيت وكان ما كان ، وغيرها ، كما ظهر البند في الشعر
العراقي المتأخر ، وان لم يعترف بها النقاد الرسميون .
وظهر الموشح للدوافع نفسها ، وعندي ان هناك ظاهرة
اوسع من هذا واكثر اهمية واقرب الى ما حدث في

١ - لسان العرب ٤ / ٤٨٥

٢ - تاج السروس ٥ / ٤٤٣

٣ - الصمدية ٢ / ٢٣٦

٤ - ضحى الاسلام ١ / ١٦

٥ - انظر « قطايا الشعر المعاصر »

١ - حديث الاربعاء ٢ - ٨

٢ - انظر مقدمة كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » .

٣ - ضحى الاسلام ١ / ٣٧٨

٤ - انظر كتاب « فن الشعر » لارسطو للدكتور عبيد الرحمن

بدوي وتعليقاته عليه

الشعر الحديث وهي اتجاه الشعر العباسي ولا سيما العنابي منه إلى الأوزان القصيرة والمجزوءة . وهذا يدل على أن الشعراء قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى ذلك بحكم المعاناة والممارسة والتكيف للتجارب الجديدة والانبصياح بصعق الحصارى المتزايد كالذي عليه حاله الشعراء المعاصرين . وإن تطور شعر الرجز وظهور اتجاهات جديدة فيه نتيجة للسبب ذاته . فقد وجد الشعراء أن الأرجوزة تصلح للشعر التعليمي كما وجدوا أنها حير ما يصلح لموضوعات التي تكثر فيها الحاجة إلى بسط الأفكار والتأمل والحمد والامتنان كما فعل أبو العتاهية في أرجوزته الشهيرة « ذات الامتنان » ، وكما فعل ابن المعتز في أرجوزته المعروفة التي صور بها ماضي الحياة والسياسة في عصره . وقد كثر النظم بعد ذلك على البحور التي تحمل طول النفس السعري كما فعل ابن الرومي وابن سكرة الذي قيل أنه نظم قصيده من أربعة آلاف بيت في زيجته . ويدلنا عمله هذا بالنساع العربي بؤليلر .

أما في الشعر الحديث فقد ثبت أن الرجز أصلح البحور للشعر التمثيلي ، أما الشعر المرسل فقد فشل في هذا الميدان فقد (اضاع المنسيتين) إذ عجز عن التعويض عما تتطلبه المسرحية من بسط الأفكار بشعر موزون . . يجذب الجمهور ببلاغته وموسيقاه وترك النثر الذي يصلح للمسرح أكثر من غيره . وما يقال عن وضع الأوزان في الشعر العباسي والشعر المعاصر يقال أيضا عن تطور الموضوعات في شعر ثلاث العصور . إذ كان تطور الموضوعات أول موجه طافية في الشعر العباسي ، فكان بشار أول وأشهر من مارس التوسع فيها وأشار إلى ذلك صراحة . ونجح بشار إذ لم يبق غزل أو مغنية أو نائحة في البصرة إلا وراح يترنم بشعره ، كما روى صاحب الأغاني . وسار الشعراء على نهجه حتى إذا جاء أبو نواس رفع عقيرته بذلك وأحدث ضجة كبيرة تمثلت في حملته الساخرة على المتمسكين بوصف الطلول . وكانت هذه الظاهرة أول ما أحس الناس بضرورته في ذلك العصر وأول ما فطنوا إليه أيضا وطالبوا به في عصرنا هذا . كما أكثر النقاد القدماء من الإشارة إليها . قال ابن رشيق « وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها والقفار ومياهها ، وحمى الوحش والبقر والظلمات والوعول وما بالأعراب من أهل البادية لرغبة الناس في هذا الوقت عن تلك الصفات » . . . الخ (١) .

وعندي أن دور أبي نواس وبعض معاصريه في تطوير الموضوعات كان أوسع وأخطر ، فالقضية لم تكن مجرد استجابة لحاجات العصر بتقديم صور من حياة الناس في القرن الثاني وترك القديم للقدماء والصحراء وما فيها للأعراب . إذ يستطيع الشعر المنظوم وفق النماذج القديمة أن يقدم هذه الصور أيضا . فشعر

أبي نواس ، وقبله شعر بشار طور شكل الشعر ومضمونه كما نقول اليوم ، إذ تطأنا في ديوان أبي نواس شخصية جديدة للشعر تختلف عن شخصيات دواوين سابقيه أن صرح هذا التعبير . فصور ابنسي نواس الشعرية في خمرياته تختلط وتمتزج وتتفاعل مع مشاعره وأحاسيسه وأرائه في الحياة والناس . ولم يخطئ بعض الباحثين المعاصرين كالكتور عبد الستار الجوّاري والكتور محمد مصطفى هداره (١) عندما قالوا بأن شعر أبي نواس يعبر عن ذاتية قوية ، واعتبروا الذاتية من الاتجاهات الجديدة الواضحة في الشعر العباسي مستشهدين بشعر كثير لعدة شعراء . وكان الاتجاه نحو الذاتية القوية وما يزال من أبرز خصائص واتجاهات الشعر العربي المعاصر ابتداء من شعراء الديوان وأبولو والرابطة القلمية في نيويورك حتى هذه الساعة . وجل غنت ما يقال حول القصص النواسي الحمري وبذات الصور فيه . فآبتر الدين بحدوا عن هذا لم يحكموا على شعر أبي نواس بمعايير النقد الحديث . فالصورة الشعرية عند أبي نواس ليست مستغلة عن المعاني بالخمرة وبهائلكه عليها وجهه العميق لها . بل هي ، أعني الصورة ، جزء لا يتجزأ من (الشعر) في القصيدة الحمريّة ، جزء متمزج فيه (التجربة) بنصوّر المراتب وبالشعور والخيال والانفعال والاهتمام لتكون لها وحده شاعريه لا انقسام فيها . وطبيعي أن ينعكس مضمون كهذا على (الشكل) ويندمج فيه أيضا فقد استطاع أبو نواس أن يطور لغة الخمر تطويرا عظيما ، فديوانه قاموس للخمرة ، بل هو أوسع قاموس لها في اللغة العربية ، ولكنه قاموس حي ليس فيه جمود القواميس ، فقد جمع فيه كل ما قدم وجد وجرى وشد من أسماء الخمرة وصفاتها وأدواتها وأحاسيسها . وتصرف بالصفة والموصوف حتى ابتدع مذهبا جديدا في صياغة العبارة الشعرية . وعندي أن هذا سر نجاحه وانبهار معاصريه وغيرهم بشعره ، وسر تأثيره في لغة الشعر وصياغة لفظه ومعناه حتى تغفل هذا التأثير إلى الشعر الصوفي والرمزي ولم تسلم منه أغراض الشعر الأخرى . وكاد أبو العتاهية يفعل مثل هذا في شعر الزهد لو كانت له عبقرية أبي نواس . ومع هذا فقد استطاع هذا الشاعر أن يستفيد من طاقات اللغة العربية ليدخل بالشعر إلى عالم التأمل في الحياة والموت . ولكن حركة الزهد كانت تنتظر امتزاج أفكار الزهد البسيطة بالفلسفة والتهاب مشاعرها الساذجة واهتماماتها الواقعية الأولى بالسلبية والهروب من الواقع واتصالها بالحب الإلهي والوجد والشوق والاستغراق الصوفي ليصوغ شعرا أكثر قوة وأصاله من زهديات أبي العتاهية كما ظهر بعد ذلك في شعر التصوف .

ولو نظرنا إلى الشعر الحديث لوجدنا فيه الواسا

١ - انظر « شعراء بغداد » للكتور عبيد السبّار الجوّاري و « اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني » لمحمد مصطفى هداره

ويكتسب ما هو مفيد من الموسيقى الغربية ، ولكنه ما يزال مرتبطاً بنظام العروض وتناظر تفعيلاته والاشطر ، ولا بد للشعر الحر اذا اراد النجاح ان يشق لنفسه طريقاً الى المغنين والموسيقيين وان يرضى اذن الموسيقار والمغني كما يرضى اذان محبي الشعر الذي يقرأ ويسمع .

ولا بد لي من ان اشير ايضا الى ان التجديد في الشعر لا يعني مطلقاً النظم على اوزان جديدة ، فكم من شعر سخيف في (ترائنا) القديم ! وكم من شعر جيد في شعر الشباب حتى عند الذين ما يزالون يتخبطون . وعوامل التجديد الظاهرة اذا تشابهت بين حركة قديمة وحركة جديدة فهذا لا يعني ان ثمراتها ستكون متشابهة ، فالشعر المعاصر اغنى من الشعر العباسي في نواح كثيرة . وسيزداد ثراء مع الايام ، والشعر العباسي اغنى من الشعر الجاهلي .

وبعد فان المقارنة او الموازنة بين ثورتَي التجديد لا تنتهي في مقال او مقالين ولا يسعها كتاب صغير ولن تشفي الغليل اذا اقتصرنا على بعض الاتجاهات والمظاهر في شعر العصرين ، فالشعر كلمة صغيرة ولكنها سحرية تنطوي على عشرات العناصر والموضوعات تحتاج الى مقالات ومقالات ولعلنا عائدون .

علي الزبيدي

بغداد

صدر حديثاً :

اساس البلاغة

تأليف الامام العلامة

جاءد الله ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري

طبعة ممتازة محققة

مجلدة بالقماش

الناشر : دار صادر - دار بيروت

الثمن ٢٥ ليرة لبنانية

من التوسع في نواح كهذه ، فالعبارة الشعرية المعاصرة تعتصر طافات اللغة العربية لتستقي منها الفاظاً وتتنزع من نموها وصرفها وعروضها المواد الحية لفن جديد يضطره توسع الموضوعات والافكار والمشاعر والظروف والحاجات المادية والمعنوية الى توسيع صياغته اللفظية والمعنوية . ويزداد هذا التوسع بسرعة البرق ، فقد غدا عالمنا صغيراً جداً تأملت فيه الافكار والمذاهب الفنية على نطاق عالمي . ولم يقتصر الامر على التمتع العائد من الفكر والعيش بل تعداه الى التبدل والتقلب ، بل الكفر بالمقاييس والتمرد على كل شيء . فقد تغيرت اكثر المفاهيم وانقلبت اغلب القيم وزرع تطور المواصلات والاسلحة والحروب والنظم الاجتماعية والسياسية وشائج الحضارة الانسانية وروابطها المعنوية . وازدحم الوسط الفني لا العربي فقط بل في العالم اجمع بعشرات المذاهب والنظريات ، فاضطر اهل الفنون من شعراء ومصورين وغيرهم الى اعاده النظر في مجموعة القواعد والتقاليد والاساليب الفنية من حين لآخر . او هنا يحسن ان اعود الى الاشارة الى بعض ما اورده نازك الملائكة في كتابها القيم . والحق ان هذه السيدة ينبوع ثمر جدير بالاحلال والاكبار لو مضت في انطلاقاتها الفنية والفكرية دون ان تتأثر بضغط السلفيين المتزايد . لقد اعجبني جداً اشارتها الى ما في الفن العربي القديم من تمسك مستمر بالتناسق وبتكرار التناسق . اي ما يسميه اهل الفن بالتناظر وشرحت تأثير هذا التناظر على الفن عامة بما في ذلك الشعر العربي والعروض على الاخص . ثم ذكرت ان من جملة الدوافع الى ظهور الشعر الحر ابتعاد الفن الحديث ولا سيما فننا العربي عن قناعة التناظر القديمة . ويبت أن هذا يستدعي ان يعيد الشعراء النظر في اوزان الشعر لتلائم القواعد والاساليب الفنية الجديدة . ويا لها من التفاتة فنية صائبة ، لان الشعر اليوم في سائر ارجاء العالم اول ما يتأثر بتطور المذاهب والاساليب الفنية المستحدثة . وفي هذا خير كما فيه شر ، ولكن الشعر العربي لا خوف عليه لرسوخ قواعده وقوة شخصيته . فالشعر العربي الحديث يتطور كما تطور الشعر العربي السابق . وثورة التجديد سواء جاءت في الشعر الحر ام في الشعر العمودي ماضية لتماشي التطور العظيم في الحضارة العربية والحضارة الانسانية . ومعذرة فان هذا المقال سيطول ولهذا اود ان اتعجل بكلمة لاهل الشعر الحر ، وهي ان الشعر لا ينظم للقراءة فقط بل يجب ان يصلح للقاء ، وان عروض الخليل كانت منسجمة كل الانسجام مع الحان الفناء العربي او الاصوات كما سماها الموسيقيون العرب . وكتاب « الاغاني » يضع امامنا الدليل الدامغ . والموسيقى العربية المعاصرة لا تستطيع ان تخرج على قواعد الموسيقى العربية القديمة ، فهي وريثها الشرعية . والدوق الفنائي العربي المعاصر وان كان يتغير ببطء ، ويجب ان يتغير

الحي العربي

شوارعها الفساح تضيق حين تلامس الحيا
وتنحدر العمائر تنبت الفطرا
بيوتا من رفاق اللوح والقصدير ملوية
على اعناقها تتسول القرميد والصخرا
وتدبق بالصبايا الخادعات وبالغايا حولها الدنيا
كأن البحر يقذف كل يوم عند مرساها
رذاذ الذل ، والسيلان ، والآها
كان الحي لا يحيا

★ ● ★

وفي اسواق روما : العبد والسيد
وعبر قناطر الرومان يجتاز الارقاء
ممرأ عسكريا ...
- ايهذا البربري الساقط المولد
لقد اخلفتني الموعد
ولم تأت اختك الصغرى عشية امس ...
عبر قناطر الرومان يجتاز الارقاء
ممرأ عسكريا ،
والرذاذ يسيل فوق وجوههم ،
ويسيل تحت المعبر الماء

★ ● ★

وتحت مصارعي الثيران تشهق نسوة السادة
★ ● ★
اعود اليك ، يا حيا من الالواح والقصدير والقمر
يهز نخيلة حجرية الشيص
ويرقب كل ليل نجمة السفر
وخطوة سيد يأتي مع الريح
ليزرع ارض هذا الحي بالنعناع والشيخ
ويبنى مسجدا ، ويطير بالبشر

★ ● ★

سلاما ، ايها الحي الذي لم نفترق فيه
ولم نطعم مأكله ، ولم نترك مقاهيه
سلاما ،
ايها الاعمى المغني قصة التيه
ويا متسوليه
وباعة التبغ المهرب ، والافاويه
ويا شيئا يفوح على ازقته ، ويزهر في نواحيه
.....
شممت ، على البعاد ، مدينتي فيه

سعدي يوسف

الجزائر

« لقد القت بنا العواصف مرغمين على شواطئك »

يوليسيس

★ الحي العربي في مدينة « مليلية » من مراكش المحتلة .

القطار

الفارس

جفت .. ولما يبق الا هيكل فسوق
الجدار !.

هذا اطاري المترف
علقته في برجى العالي
واحطته بشموع آمالي
أرئو اليه واهتف
كأجل تمثال !.
وانا افتنس في خبايا غرفتي
عن صورة .. عن ومضة .. عن غاية
شيء يليق بتحفتي
عن مبهم أرئو اليه ولا اراه !.
واهم ابحت في شوارع بلدتي
متأملا وجه الحياه
متفحصا كل الجباه
مسترفدا ما يرتضيه اطاري العالي !.

وسمعت همس الناس عن رجل كبير
نعتوه : ان جبينه قمر ، وراحته
غدير !.
يسقي براعمهم يشئت جند ياسهم
المرير
فرجعت احمل صورة الرجل الكبير !
حتى بلغت اطاري العالي
فوجدته ، واخيشاه !
من زج تلك الصورة الخجل
قطا يداعب قطه كسلي
ويدين حانئتين من شيخ ضرير
ترعاهما نظرات اطفال !!

هذا اطاري المترف العالي
هذا فراغ حياتي الجوفاء طوقها
الاطار !!
نهرنا من الاوهام يجري حول اغراسي
يجتر اكداى القبار
ليلا .. ويركض في النهار
لا نفحه فتبل انفاسي
لا ومضة فتمس اغلاسي
لا صورة .. لا زخرف
مما تخط انامل الناس
هذا وجودي الاجوف
هذا حياتي العفنة الجوفاء يحصرها
اطار !!

محمد النقدي

بغداد

رصعته بالعاج
يد صانع هرم
قالوا : حكيم فر من احدى قرى الجن
متشرد ينسل من ظلم الى ظلم ..
يطوي دروب الكون يبحث فيه عن
ركن

عن مستقر ناعم ساج
نمل طوال الليل متكىء الى كرمه
او ناقر في مفريقي نجمه
فجرا ... ليصنع طرحة ماسية التاج
ويزين جبهة كل قلب شامخ الالم

رصعته بالعاج
يد صانع هرم
مارف ازميل بما صاغته من فن
ومشت على ابعاده السحرية الظل
اطياف غابات من الابنوس والصاج
لتضم رسما لي
جهم الملامح مبهم الشكل
نكتت عليه انامل الرسام شبيئين
سأما وشوقا في فراغين
في شكل عيني
عافتهما نفسي وضجت بالنقيضين
فأزحت رسمي الكالغ اللون
وطرحته في قبول اهمال
لاريح قلب اطاري العالي
من وجهي المربد .. من شكلي !.

وحشرت فيه وجوه آبائي
من خيرين .. ومن اغفاء !
فرايت سرب عناكب ينصب كالسيل !
يلقي الشباك يحوم حول اطاري
العالي !.

انزلته .. ونفضت اكداى القبار
عن وجهه .. وفتحت ابواب النهار
فلمحت شيئا صاح قلبي : لو يعانقه
الاطار
واذا برسم بنيه - يلج الاطار -
حسناء كانت تعزف
بمعازف اوتارها من مهجتي
حتى اذا مست مفاتنها انامل شهوتي



أدونيس : ساعر التعرف والتردد والتحول

بقلم خليل أحمد خليل

امشي كمن يتقهقر
وبحاله يتعثر «

ان بناء هذا المقطع وصوره له ميزتان . الميزة الاولى للبيتين الاولين انهما خاليان من الافعال ولهما صيغة التقرير والبيتين الآخرين انهما يحتويان على ثلاثة افعال . ففي الاولين جمود وتيبس وفسي الاخيرين حركة وتعريف وتمرد . الطريق مسلول - هذه هي العتبة الاولى التي سيمر فوقها ادونيس الى عاله الشعري الواسع . يباس وجفاف . ويصرخ الجرح في الداخل في الرنة في القلب والخلق والشفقتين : « بلادكم ليست هنا » وهذا النداء هو دعوة للثورة ، وكل ثورة تفرد بفهم حقيقة وتعريف من نوع جديد ، شعري غالبا ، هذا النداء توهج وتناق . وكيف يستكين الشاعر ؟ وفجأة يرضى . لقد حصل التغير « ومشى الامام ورائنا » .

الشاعر لا يهدأ . كيف يهدأ وعينه غريبة ليست كعين الآخرين الجاهزة ، ليست عضوا فحسب . صحيح ان لها وظيفتها كسواها الا انها نبع تحول وجاذبية . العين التي ترى بيت الشاعر « غيبا وراء الغيب » . وترى فراشه « صدى الحاجبين » وترى الشاعر فسي الشاعر . العين لغزنا الاول وهي ثروتنا وتراثنا كشعراء . عين تعمل الافق بالغد والروح بالصخر وتدفع الزمن تحت اقدامنا فيتحررك الصمت والياس والحب وتستيقظ البطولة كاله .

وادونيس صديق الجوع والحصير ، صديق الحصار الذي لا يتسرخ ولا يبلى ، الحصار الذي « قدرنا البقاء له والخلود ولو تخ عودا وخيطا وشكلا ... » ذاك انه قدر « ان تغير معنى الحياة ... » قدر روجي داخلي ، قدر الابطال ان يهزموا الموت بدمهم . ومحاولته في الخلق الصادر عن معرفة ويقين لا تخلو من قلق مضى ، قلق محبب كالصير يأتي شفاقا مليئا وكشفا فهو انساني كاخ :

« يا قلعا يولد في طريقي

يا فجر يا رفيقي »

وكيف يمر به الآخرون ؟ يمرون كبارا احياء كشلال عشب ، كريمين كقيمة وهو يعطي نفسه قبل كلماته ، يعطي نفسه في كلماته :

« وامس فرشت غطاء لقبر طري

وكنز رقيقة خيمه »

الحب اول ورده روحية تعيش في قارة الجسد ، وترسم على خرائط الاحساس كنبح يعفر مجاريه ويروي القابات والاشجار المثمرة والوحشية ، يفمر الحصى ويفتت الصخور ووجدها الاسماك والمصافير والبشر تعرف الماء بعمق وتصير ماء اي خالقا يتهيج بذاته وبغيره . الشعر الادونيسي القادم سيختلف في بعض مناخيه الا انه سيمر حول محور ثابت : الحب . الحب الذي هو الكره والضياع والبحث والرفض والموت والسحر والكواكب والالوهة . كل شيء عجيب . انني مندهش ، مأخوذ ، مرتبط بالاعمق والاعلى . لا تركوني اكاد اسقط في قطرة الندى : يصرخ الشاعر . ويكمل :

« ما انت الا حلم مبدع غيم في جفني ولم ينجل

تهدر في صدري اسراره يبين لي فيه الذي لا يبين »

فما يطبع كتابة ادونيس هو الانفعالية الواقعية في هذه المجموعة،

لادونيس ، علي احمد سعيد ثلاثة مؤلفات شعرية : مجموعة وكتابان . مجموعته تدعى قصائد اولى ، وتحتوي على قصائد متنوعة ، ليس لها شكل واحد او روح واحدة ، الا انها تهدف جميعا استقصاء العالم الصغير المحيط بالشاعر - الضيعة والاب والموت والحب والوطن . هنا يحاول الشاعر ان يرى ، ان يدفعنا لرى ونتأكد ان ما نتوهمه وما نعرفه ليس كل شيء في حياتنا . الواقع الذي يقدم نفسه عاريا يحتاج الى بصيرة انسانية ، مخترقة وهائلة ، دافئة ومليئة ، تهز الكيان وتركز اوراق النفس على غصن الكون والضوء .

في « قصائد اولى » بداية النهم والتبصر . . نهم التعلق بالعالم والتوحد به ، والتبصر في شؤون الحرية والعمل والنضال الوطني . ادونيس شاعر يفاقر في الكون ، وخارجه وضده . انسان يرى الكل فيرى العالم ساحرا .

شعر ادونيس شعر الكل المطل ، شعر كوني هلامي وصلب في آن واحد . اول رؤيته تبدأ في ابتكاره بعالم لا وجود له فيرى ان ضعيفته « تفوق بلا جفن » ويرى ايضا ضعيفته تولد وتبكي وتخيا كانسان فهو يؤسن الطبيعة يقول :

« ضيقتا تبكي بلا جفن

مصدورة اللحن

تقول هدمت فمن يني »

الضيعة تتكلم وهذا غير مقبول . وهذه ليست بدعة ، انها طريقة عربية قديمة ، تقول : اراد الجاني ان يقع وفعل اراد لم يستعمل الا للانسان . يجب ان نلاحظ ان الانسان العربي شاعر قبل كل شيء وان لغتنا هندسية وعلمية وشعرية في وقت واحد .

الا ان شعر ادونيس ابدع ما يكون عن الشعر الوصفي الساذج . انه احساس وكل احساس تمثل ونضج وتعمق ، وكل تعمق ارتفاع وكل ارتفاع تغير ومعرفة ، حينما يتغير الانسان الادونيسي يتغير معه العالم ويحدث ما لم يحدث .

« كانما ، من يأسه ، شمس

تغيب في الشرق »

ماذا يغير العالم سواك يا طفولة ؟ الطفولة انفتاح كياني على المستقبل (الزمن) وعلى الجسد (المكان) . الطفولة حريصة تمتد كالالوهة صاخبة طرية حية . بالطفولة يرى الانسان نفسه اكبر من ذاته ، ويرتفع فوق مصائب جسده ويومه ومجتمعه ، بالطفولة نبرا ، فيسا طفولة :

« نقلني خطوك في الافق الرحيب

كل خطوه

ملعب يولد فيه المستحيل »

ان حياة الفرد كلها طفولة واحدة في نظر الشاعر . ويجب ان نفهمها بمعناها النيتشوي - كما في زرادشت - الطفولة هي القدرة على التحول والتعرف والتكيف ، القدرة على الانتفاض والتمرد والهدوء والبناء - « الطفل حركة جديدة » . هذا لا يعني ان المفامرة الكيانية تمنع الانسان من معاناة الدوار الروحي حيث يبنو طفلنا الرجل :

« متفسخ القدمين ، مسلول الطريق

متيبس الاعماق والدم والعروق

وقد اخذت على عاتقي كناقذ وشاعر مهمة البحث عن ادونيس في هذا العالم من الكلام والحروف من ابجديات الدم والتراب والودود . مهمني محددة : كيف يعرف ادونيس العالم ، كيف يربط به ويرفضه ، وكيف يتبادلان حيائيهما ؟ ادونيس في العالم ، كيف يربط به ويرفضه ، وكيف يتبادلان حيائيهما ؟ ادونيس في العالم . فكيف يسلك فيه ؟ ماذا يحس ؟ ماذا يقول لنا ؟ ما هي علاقته بالله والكون والانسان ؟ مهمتي واضحة وليس لي ان اقيم بحثا لغويا ولا ان ابحت فيما اذا كانت قصيدة النثر شعريه ام لا . لقد آن لنا ان نفصل الاحساس الشعري عن فقه اللغة العربية ، وان كان هذا الفصل مرجلا فهو انحل العملي الممكن لتقديم الشاعر كشاعر لا كعقري في تخريج الالفاظ وخوانم الكلام . مهمتي ان ارى شعر ادونيس من الخارج - وهذا يفترض الحياد والحياد نوع من الموت ، والشعر حياة - بهذا اخطئ غايي . نقد الشعر يفترض ببادلا حيا بين النافذ البصر ذابا والشاعر اكبارز غرضا . ما يفصل الموضوعية عن الذاتية هو التخيل ، اما الواقع الحي فيربط كل شيء ويمزجه ببعضه . نحن وانعمون في احساننا وكابائنا والتخيل هو نمه لواقعنا - هو مستقبل من نوع آخر ، انه الانفجاح .

النقد الحي يفترض الامتزاج ، دون الانحراف ، يفترض التفهم وكل نفهم مشاركة وكل مشاركة تقرب ومحبة . النقد هو تقديم شاعر او كاتب كما هو لا كما نود ان يكون . وكل نقد يفترض شخصا غير موضوعي في افراحاته وافراضاته ، الا ان هذه الاخيرة نصير موضوعية اذا اكدها شعر الشاعر .

اقول ان شعر ادونيس في « قصائد اولي » يطلب عليه طابع الوصف الانفعالي . هذا افراض لا تقرير . ولتر ذلك موضوعيا اي علميا . فالنقاد مهنتس حقيقي - يهندس الافكار والاحاسيس والافراضات ويرفع بناء جديدا للنقد .

يقول ادونيس :

« محرانه يفتح ابوابه

للممكن الاغنى

يعشر الفجر على حفله

يعطي له معنى »

هذا احساس بالمحرات الفانح الابواب لكل ما هو اغنى وممكن . والممكن هو العقول والمستقبل . واذا يعشر الفجر على حفله فحسب يضيئه . والاضاءة معرفة ايضا فهي مشاركة للتراب في نفتحته وللنبات في ارتفاعه . الشعر يسير كالحياة بخطى ناضجة قوية ومثلها يوغل . شعر واقعي جدا وسامر مثل اللفز والعمل واليد التي بني والشهيد والثائر والمناضل . اليس النضال ذروه التحول ؟ وهكذا يبدو الحب طرفا لكل سماء . انه نهاية الاعلى وهو وحده وجهنا الباقي . ولما رأى كيف ناهت عين الارض نأكد ان عليه ، كشاعر ، ان يغير الاشياء بعد ان سئم معرفتها - كما هي - انه يتوق الى سواها .

هذه المجموعة تحمل في طياتها بذور التردد والتحول عند الشاعر ، الا انه سيمقق ذلك في كتابيه « اغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات ... » . انه لا يرى الاشياء العادية . ما يراه هو المستحيل الممكن :

« فضيب من الثلج : ها صار نارا

ونز وذايا

وغيب كل دخان وغايا . »

هذا الرائي العارف ، الذي يجعلنا نرى ونعرف ، وهو لذلك نبي ورائد ، يتردد ويتحول مع اشياءه ودونها وبهمدا . ويرى كني ادغالي ما لم نره ، ما لن نراه ابدا . يرى « الجمر صار عينا لقضيب الثلج والتبغ وجها له » . هنا يلعب الشاعر بالمعطيات فاصدا بذلك الثورة . الثورة تعني ان يغير الشيء دوره ووظيفته ومركزه وبنيتة ، ان يثور الشيء ، بروحه ، ضد نفسه ، باحثا عن جوهره . الشاعر هو الانسان الذي يفعل ما لم يفعل . والطبيب هو النقذ والقائد هو الواجد حلولا جديدة لمشاكل معقدة . ويبطل الثائر والساحر والطبيب والقائد حينما

تبطل ادوارهم هذه ، وكذلك الشاعر . الان علينا ان نفهم بعمق ما هي ركيزة الشعر الاساسية . ركيزته الاولى هي البحث والكشف والبصر الاخر .

وحده الشاعر الحقيقي يرى « في الحجر النانه لون الفلق » كل ما يتوقف يموت . حيث تبدأ الحركة يبدأ الله وحيث هناك الوهه هناك فلق . حتى الشاعر الحجري يتحرك . وحده الشاعر يحس بالحجر النانه ، ويرى « حجر الضوء » وينشئ عليه عمره . وقد نسأل ماذا نعني لنا صورة كـ « حجر الضوء » لادونيس او « تحت جسر الذرعان » لابولينيير . هذا يعني ان الشاعر يريد ان يجسد ما لا يجسد ويقدسه لنا ، يجعلنا نحس به ، لاننا كبشر ، ذوو حساسية محدودة ومتنوعة وامكان الحساسية الانفعالية متيسر لدى الجميع . كل انسان شاعر . وكل شاعر ثورة وحياة . الانسان الباحث هو مجد الانسان الخالد . الوطن الذي نحب هو الوطن الذي يخلقنا ونخلقه - لا الوطن الذي يرفد فوفنا كصخرة او الذي ناجر به كهنزة .

الارض في نظر ادونيس معبد يتأله فيه الانسان ويرى نفسه كنهضة :

« خلافتي - فاي شيء انا

ان لم اكن ، وحدي ، خلافتي ؟ »

وفي الغد يرى بمعرفة صادقة ان « صبورنا تولد مشلولة » فيحزن الشاعر ويكتئب . حزنه نورة وكابته وعد وكل وعد اربساط وبروب لمعرفة . والتعرف والحب بداية لكل تحول . المعرفة تردد ، فلق ، ضياع ، والضياح كما سيقول « الق وسواه الفناع . » ففي « مشروع لتغيير الانساء » برز كل معالم الطريق الادونيسي القادم . يقول :

« امس ، فاره

حفرت في رأسي الضائع حفرة

ربما نرغب ان يصبح فكره »

لذلك بعث بلاده ممكن وضروري . ممكن لان الاشياء تستطيع ان تغير ادوارها وكذلك الاشخاص ، وضروري لاننا نكاد نتحطم تحت دوايب الاشياء العفنة التكرارية القاتلة - ضرورية هي النهضة لكنها صعبة وها هو « جرس الشعوب يرسم وجه بلادي بلهيب النبوة » وكل نبوة بشرى ورسالة ونضال . كل نبوة خطة واشتياق ونوق لحياة اخرى . النبوة هي النبوة والعمل هو الحياة . فهنا النبوة هي الفكر والايان بالفكر والعمل هو الجسد الذي لا يفارق حبيبته الفكرة وهكذا :

عند نجمين على مشرق شمعي

عند قلبي

يخبىء العالم كنهه .

الشعر الادونيسي هو غير التجريد والسريالية والصوفية الكاذبة . انه قبل كل شيء محاولة في خلق انسان جديد في عالم جديد . وهو بذلك اقرب الى العلاج الشهيد ، منه الى صوفي اخر . انه روحي انفعالي خلاق ويرى اعماق ما في الواقع ، يرى جوهر العالم من خلال صفائره ويرى الروح من خلال نفسها . هذا صعب جدا ، ولا يصل اليه الا المتوحدون الباحثون . فالشاعر الحي يعانق ينابيع الضوء والماء والحمى ويكشف لزنايقه ترابا ومناخا لا يشبهه تراب او مناخ .

« صدري مع الشمس ، فاي الترى

مر بها صدري ، ولم تكبر ؟ »

شاعر مع الاشياء لا ليثها حزنه برومانسية او فرحه بصوفية بلهاء ، بل ليعلم مجد نفسه ، ويرفع راية جرحه الصلدة ، ويعترف بنفسه امام نفسه . ادونيس شاعر فيلسوف . شاعر الاشياء الحية ، التي دخلت في جيشه التموج . ادونيس يعيش مع الاشياء وكالضوء لا ينجهر . وهذا ما يميزه عن كل شاعر اخر . انه يفعل وبهجر . انه الموسم المنظر . وكل ما يحبه وما يكرهه ينتظره . وهو منفتح بطفولة على العدو والصديق . وحينما يصف العامل يصير اكثر من ساحر :

يا زرع ، نبتت في جفونه وبورق

كانه اجنحة مزغبة ترفرف

وفي غد على ضفاف المنتهى يطوف

له السماء جبهة وقامة ومعطف «

أنسن كل شيء ، حتى كان الإنسان هو الشاعر فقط . والعمل يفترض التعاون ، فلنر ماذا يحدث حين يصير التعاون الانساني هو القانون :

« سر معي يحفر على الارض اليقين
سر معي نفتح على الملقاق بابا
« سر معي تشبك على الحلم الجفون
ويكون
كل ما ليس يكون ،

هكذا ينتظم الممكن والمستحيل في سبعة واحدة قصد التعرف على جوهر العالم . التعرف هنا وليد التجربة الوجدانية اكثر منه وليد اتخاذ موقف خاص . العالم في شعر ادونيس هو ابن الحواس والجسد . الاشياء - ولا السرطان يفعل ذلك . ولو كنت رجل ايدولوجية لقلت العقل وهو يجمع الاشياء ويفصلها كخيوط الهي حاضر - غائب . العقل اله لا يرى . اين انت ايها الغائب الحاضر ؟ يود الشاعر لو ينضج سؤاله في فمه ودفعه ينكلم . حجر تحت اللسان وقوفه والحجارة راكدة كبركة حجرية .

« عبر ايامك في المستقبل
موعد لم ينجل

لك فيه طفلة نرضع ، كالثدي ، السنيثا
وسوي لك يسراها ، من السحر ، يمينا «

ما هو موافقي كنافد من هذا السحر ؟ اسأل ايضا ما هو موقف الطب من السرطان ؟ هنا لا ادعي ان السحر كالسرطان يحول جوهر الاشياء - ولا السرطان يفعل ذلك . ولو كنت رجس ايدولوجية لقلت انني ضد او مع . لكنني افول كنافد علمي : السحر موجود ، ولو كنت امام مريض مصاب بالسرطان ، لقلت : ثمة مريض مصاب بالسرطان . المهم في الامر هو : هل يمكن شفاؤه ؟ كيف ؟ اما ان اسأل ما قيمة

صدر حديثا :

يا بحر

مجموعة شعرية

بقلم :

حكمت العتيبي

منشورات دار الاداب

الحياة والشفاء فاصير عندئذ شاعرا او فيلسوفا . اذكركم انني نافد هنا ، وكل نافد عالم . مهمتي رؤيه الاشياء وبوضيحها لا ناييدها او دحضها .

وعندما يقول ادونيس : « كل شيء عندنا ينتحت صدره » يقول احد الفراء لم ار ذلك . هذا غير ممكن نقول امرأة . هذا جميل يقول انصارى الشاعر . هذا بوري وخلاق يقول الناصر وهذا تاله يقول الحلج في القرن العشرين .

بعد ان يكتب الشاعر قصائده يبقى له رأي واحد كسواه . رأي الشاعر في كتاباته هو رأي ما بين الاراء وليس اهم شيء فيها . ورأيي انا هو وليد حذفه خاصة ارى بها العالم التسعري . هذا نقد لشعر ادونيس . وخطا ان نقول انه النعد . كما اخطا حجازي وقال عن شعر ادونيس انه الشعر . ال التعريف اطلاق وكل اطلاق مجازفه ومحاطره وهذا الشعر يمثل نطلما لجيلنا ما بين الطلمات وشعر ادونيس بعض شعرنا وادونيس شاعر ولا يجوز ان نقول انه الشاعر . غاية الاحساس غير عقليه اما الاحساس فيتم بطريقة واقعية عقلية ومادية . نهل ادونيس من التراث العربي تراثا غريباً حوله شيئا من ذاته هو . « يد الموت » عنده غير بعيد عن « يد الدهر » التعبير الذي استعمله اسلاستا . الدهر هو الابدية والموت وهو الاله - او الاقوى على الاقل - . وادونيس ينفذ بطريقة محكمة الى غرضه في كلماته - انه يوح لنا ببعض نفسه . احيانا كما هو واقعا ماديا وحيانا كما هو واقعا انفعاليا . وفي كلا الحالتين يقدم نفسه مرثيا وغير مرثي . ادونيس يقدم ادونيس والاخر فيه . انه يعرف نفسه .

« كان اله الحب مذ كنت -

ما يفعل الحب اذا مت ؟ »

تلك هي بداية كل شعر جميل احبه العربي او اكثر العرب على الاقل . احبوا المفالة والمفاخرة ، واحبوا ان لا يقولوا ما يريدون قوله . احبوا ان يعالاف ظاهر اللفظ معناه كما قال ابن فارس . في الشعر ينحول المعاش الى بناء ، تنحول الحمى الى هرم والكلمات الى بناء عجيب والاحاسيس غير مواضعها والزنبعة المفروسة في الصخر فرس في القلب والعين ترى نفسها وسواها وكالهواء تقترب .

((مرتبة تالته :

على بيتنا ، كان يشفق صمت ويبكي سكون -

لان ابي مات ، اجذب حقل ومات سنونو . «

لست وحيدا فكل ما هو داخلي وخارجي معي وضدي . يشهد لي وانكره . ينكرني فاشهد له . اننا اعداء الاصداقاء واصداقاء الاعداء . يسأل الشاعر بازي :

من انا ؟

قال لي ، الان ، صدى منك :

« لا عمر للسر الذي يحكي

عني او عنك »

او يجيب :

« غيمة انت ، غير انك كالقيمة في الافق ، تفتحين السماء . «

ولا يبقى شعر ادونيس سائرا على وتيرة واحدة بل ينقلب ليصف الخارج ويقدمه ببرود احيانا . وهكذا لا يخالف العرب في مخالفة ظاهر اللفظ معناه . فيضيف الاشياء الى بعضها : الجديلة الى الحب . فنصير جديلة حب . يضيف المادي الى المجرد . والحب وان كان متخيلا فهو المتخيل المعاش . ويضيف الجديلة الى العتمة - فتصبح سوداء . ولو كان الشعر اشقر لقال جديلة ضوء . او شلال انوار واحزان . وادونيس يرى الجديلتين مختلفتين لونا ولكنهما :

« كنا فورتين

تشد الشفاء الى حلمتين

الى شفتين »

الشعر يجذب الى الآخر . انه الآخر المظلم المضيء فيه . انه كالانا والاخر .

« اكتب : حيري صخرة وانملي غبار . »

مسه الجرح فرأى نفسه واشياه تنغير : « حتم ان نغير الارض
- فما لنا اختيار » وقد حتم على الارض ان تتغير دون ارادتنا - يحسن
الا ننسى ذلك . والخارج الذي يتحول يحتاج الى امرأة يولد فيها وان
كان بحرا :

« حين يموت البحر يبعث في نهدين »
ثانيا - شاعر التردد :

نجد في « كتاب اغاني مهيار دمشقي » محاولة انسان في اقتحام
نفسه . ادونيس يرسم روحه وجسده ويكتب اسماءه فوق الماء ونحته
ويتردد - لا يختار حتى نفسه . مع هذا يستعير لغات الاشياء جميعها
ويرى كل شيء . انه نموذج الانسان العالمي - انسان البشر - وله
لغاتهم جميعا . وكأنه استقطب الكل روحا وحجرا وفرخ في ماء قلبه
وعاشي مخلصا لنفسه في عينيه فرأى ما لا يرى . هنا كشف لعالم لا
يتم ، عالم قتيل يتيم مثاله . كل اللغات الارضية والكوكبية تتصافر
لتكون لغة جديدة هي لغة ادونيس . ويجدر ان اضيف ان التفكير
العقلي يغلب على قضاياه ، الا انه متصل بشفافية ، بتجربته المعاشة
وبواقفه ، فيأتي شعره حارا عميقا . يثير ويرجف ويهدم شيئا فينا .
فنسير في اتجاه اخر . الشعر متردد كالشاعر لكنه مكروى للبحث بتوتر
ورزانة .

يبدأ ادونيس كتابه بمزامير - لا يربطها بمزامير المقدس سوى
التسمية - . والمزمور هو وصف لمهيار (ادونيس) ونجسده لحواله
وتقلباته في العالم . فمن هو مهيار ؟ قبل ان نعرفه يجب ان نعرف
وضعيته : « ينظر ما لا يأتي » وضعيته هي وضعية المركز على الماضي
والمتمد في المستقبل كابدية خاصة . انه الباحث لذا فهو « فيزياء
الاشياء يعرفها ويسميتها باسماء لا يوح بها » . ويحسن ان نلاحظ ان
الله قد علم ادم الاسماء كلها - ومهيار هو ادم لكنه اكثر منه : « انه
الواقع ونقيضه ، والحياة وغيرها » ولعل التردد ناجم عن عدم ارتباطه
وفائه للاشياء وثقته بها - فلفه هو فلق الخالق لا فلق المخلوق . انه
اكثر من مهيار . لكن كيف يحيا واين ؟ « محفورة كلماته في اتجاه
الضياع الضياع الضياع والحيرة وطنه ، لكنه مليء بالعيون » . فهيار
هو الشاعر الرائي . مهيار هو المبصر فينا ، وهو دمشقي ، اي غريب
يأتي من البلاد الاخرى مما يزيد في مأساوية وضعيته . يقترب من
الانسان ولا يعتبره كرمز ، ككل بل « يقشر الانسان كالبصلة » وماذا
تراه يجد من يقشر البصلة بحثا عنها ؟ هكذا يفقد الاخر موضوع البحث
وحده الكيانية وينهار امام هذا الباحث - فتصير الحيرة موضوعية
وذانية ويكبر التردد . ذاك ان مهيار « لا اسلاف له وفي خطوانه
جنوده » كيف يصل اليها وماذا يربطنا به ؟ انه لا شيء ولا انسان .
انه اللاموجود واللاواقع واللامتجسد ، لكنه من حيث الامكان موجود
بجوهره ومتجسد في الانسان ابدا وليس في لحظة . عسى يكون في
ذلك مقدره الانسان على الاستمرار . ولكن هل يمكن ان يكون الانسان
ابن ذاته مكتملا بنفسه . هل الطبيعة الخلاقة هي كل شيء ؟ طبعاً لا .
الثقافة هي التي تجعل الانسان يتميز في بعض النقاط عن سواه ولولا
التباين الثقافي - التعريف الجديد للتفاوت الانساني - لتساوى من
حيث القيمة كل الافراد . ويحسن ان نلاحظ ان ادونيس يقصد بذلك
انه بر لم يمس . انه ادونيس حقيقي « يأتي كرمح وثني » و « يحتفن
الارض الخفيفة » .

ومما يبعد الشك بالوهة مهيار كونه يعيش مع الناس وهو مثلهم
الا انه يحس بفجيئته الكيانية فيرى انه « وجه خانه عاشقوه » ومهيار
اكثر من تائه ومتردد : « مهيار نافوس من الناهين » وضروري استعمال
كلمة « نافوس » في هذا المجال لا يصلح الفكرة كما هي بواسطة العورة .
نجد في القرآن الكريم « ويقي (وجه) ربك » والقصود « يبقى ربك »
فلماذا استعملت كلمة (وجه) . نفهم من هذا ضرورة تجسيد نوع البقاء
وتشخيص الاله . وكذلك عند ادونيس ، نفهم نوعية مهيار - انه نافوس
من الناهين فهو هيكلي يقصد لا آت ليركع . وهو يحيا لانه مرتبط

بالاشياء وحينما يفقد خيطها تنطفئ « نجمة احساسه » .
رغم هذا فهو قادر على الالتقاء بالناهين ليملن بعت الحياة معهم
وباسمهم .

كيف يعيش مهيار ؟

« ياكل حين يجوع جبينه

ويموت وتجهل كيف يموت الفصول

خلف هذا القناع الطويل من الاغنيات . »

انه يعيش حائرا خلف مخلوفاته الخريجة (اغنياته التي صارت
قناعا له ووجها) . وماذا يفيد ان يسكن في قرار الحياة طالما انسه لا
يجد بدا يمتد اليه ورغيفا يأكله بمحبة . مأساه نابعة من انفراده وعدم
التزامه المباشر انه لا ايدولوجي . فلسفه صيرورية اكثر منها كيانية ،
لذا فهو متردد وجدلي كالبوديين وعدمي كالافريق - رغم كل آهتهم
الضائعة بين الماء واللغوس . يلتقي الموت والعدم والبعث في صميم
الكائن ، يستشعر ذلك فيصرخ :

« وليحترق مهيار »

تردده نابع اذن من تعمقه وتفهمه لقشرة الانسان وطبقاته :

« انه كاهن حجري النعاس

انه مثقل باللغات البعيدة »

والناهون قدره وفجره ومصيره . الناهون مخبا وها هو « في
لهفة الناهين يختبئ » لكن ما الذي جعل مهيار يعتقد انه مختلف
عنا ؟ في الدعاية السياسية يقال عن الزعيم انه متواضع ويحب كل
المواطنين (ومع ذلك) فهو مثلنا . لكن من قال بطلوه فيوجب نفى ذلك .
ومن قال بالوهة مهيار حتى يقول عن نفسه « انه مغبل » انه مثلنا » .
بكلمة : مهيار انسان غير عادي . انه نيتشوي ويرفض كشيء
المؤسسات السياسية والدينية ويجعل الخيرة مستقبلة .

« هوذا يرفض الامامة

ناركا يأسه علامه

فوق وجه الفصول »

يأسه هو الباقي والحي . اما الانسان - الامل فيموت تحت
الفصول كجنور صدنة . وبفضل حيرته هذه سيصنع المعجزة ويتخطى
ضعفه وحضارته .
« لانه يحار

علما ان نقرأ الغبار »

وقد يسأل ماذا نستفيد اذا قرأنا الغبار ؟ وانما لا اجيب الا
بالسؤال التالي ماذا نستفيد من المعجزات التي صنعها الانبياء ؟ وهنا
نطرح مشكلة علاقة الشعر بالنبوة .

« ما لكم ؟ ان مهيار ضاع

فك الفازه ورماما

حجرا في كتاب الغبار »

هذا يعني انه انتقل الى حيرة اخرى . الشاعر كما يقول ادونيس
نبي وشكاك . وهو اكثر من ذلك ، انه المخترق العظيم .

« انه الخالق الشقي

ان احبابه من راوه وتاهوا »

امام الصراع الحياتي تبدأ حقيقة الشاعر - خاصة الصراع الدموي
المأساوي . الا ان ادونيس يكتشف اعداءه ويبتكرهم . انه عدو نفسه !
فهل هذه هي ميزة الخلاق ؟ الشاعر هو الموت الباطني فياني ادونيس
« خالقا من خطواته اعداء له » العدو هو كيان - ما ننتجه هو عدونا .
والعدو هو الغريب والاجنبي والصديق . عدونا هو ما نعرفه وباعت
فلقنا هو ما نجعله . لذا فادونيس يرى انه الموت : « امحو وانتظر من
يمحوني » لا شيء ثابت . لا اصرار ابدي بل صمود مرحلي - بعدد
اللحظة تغير الاشياء وجهها وترفع قناعا اخر لها . وسط هذه العالم
المشاكبات المرتبك بعفويته وطفولته ومكره وحروبه ومجاعته وامراضه
وعبودياته ، يستنفر ادونيس روحه لتحارب . « لا شريان عندي
لهذا العصر - انني مبشر ولا شيء يجعمني » . « اخرج واكتب

لا يجيب بل يكتفي بوصف ما رآه بحزن وفرح وبكاء وحيرة وخوف -
الخوف الذي هو الصلاة .

« كانت الليلة كوخا بدويا والمصاييح فيه
وانا شمس هزيلة

نحنها غيرت الارض رباها

والتمى النائه بالدرب الطويلة »

هوذا يلتقي بدرب التائهين ، تائها كحجر الا انه يضيء . فهو
كالشمس ، فكرا وشعرا ، يضيء الاشياء وهذا كل معنى وجوده وبفائه
في الارض ، هذا هو المعنى الحقيقي الذي يربطه بالارض . ادونيس
هو شاعر الارض والضوء ، شاعر الزنود والحصاد ، شاعر الخصب
والموت والانبعاث الحقيقي - اي الباطني . انه شاعر يحترق .

« انتظر الله الذي يحار

يقضب يبيكي ينحني يضيء

وجهك يا مهيار

ينبىء بالله الذي يجيء . »

الاله المنظر انساني وله صرفانا فما الذي يفصل الانسان عن
الاله . الاله داخل الانسان لا خارجه . اله هو الانسان الباحث ، المرفع
فوق جسده ليرسم طريقا لروحه بجسده - روحا بمسوى الجسد
والارض والحياة . الحياة التي هي الجسد والارض . اين هو خيط
حياته . انه ضائع والردود مستقبله .

« اسلمت ايامي لهاوية

نعلو ونهبط نحت مركبتي

وحفرت في عيني مقبرتي »

محاول في احتلال نفسه هو ادونيس . فبينما تبحت النعوب
عن استقلالها ، يبحث ادونيس عن استقلاله كشخص وفيمة انسانية ،
وهذا الاستقلال - كما يتراءى لي - هو في اساس اي استقلال اجتماعي
صلد . استقلال الوعي الفردي هو قاعدة الاستقلال الجماعي . فاين
يسن ادونيس ومن هو رفيقه الوفي ؟

« اسكن في هذه الكلمات الشريرة

واعيش ووجهي رفيق لوجهي

ووجهي طريقي »

شاعر يعيش في كلامه مع وجهه، يعيش في عينيه فيرى كل العالم.
لا شيء غائب عنه . حياته حضور والآخرين الغيب . وهو غير آسف
على حياته هذه بل مفتبها بها ، انها سعادة حجرية ، كهفية مضيئة .

« يكفيك ان تعيش في الماء

منهزما اخرس كالسمار »

الانسان السماري يعيش في الارض بلا معاد او ميعاد . الرحيل
تاريخه والفريفة مستقبله والتحول بلاه . انه شاعر مفجوع بوجوده
قبل ان يفتح بآمال المجتمع . الانسان هو السفط والتشرد . وواجهه
الوحيد هو الارتفاع - والارتفاع نضال . وما يؤلم حقا هو ان الارض
تعرف كل العابر الا الشاعر . الارض حبيبة الشاعر ننكر لسه
وتخونه كزنبقة . ذاك ان الانسان يخون ذاته والارض هي الانسان .
اعمق صوفية نرابية تحتفن البذر والماء والضوء - وتسمى الثمرات
الوهنا . وما هو يأتي:

« احيء من ارض بلا حدود

محمولة فوق ظهور الناس ،

ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك

وما انا في الرعب واليباس

اجهل ان ابقى وان اعود »

● الشاعر هو الاول والاخر . انه الجول الكاشف . انه الساحر .
« شجرة تغير اسمها وتأتي الي ، حجر يقتسل بصوتي ، سهل يكتسي
باوراق - هذه جيوشي وسلاحي العشب ... انقش وجهي على الريح
والحجر ، انقش وجهي على الماء ... الخ ... » الشاعر غريب يكتشف
غربة العالم واسراره ويتوغل في ارض الاشياء ودمها وزمانها. يتحدر

اسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرنني . انني نبي وشكاك » .

هوذا ادونيس وردة مغلقة منفتحة نهر الشمس ونهر يلمسها
البندي فتضيء وتنطفئ ، نلمسها النار فتخجل وتثور . فماذا يفعل ؟
« اترك الماضي في سقوطه » اي يترك كل صفاته ، كل ما كان عليه ،
يهجر واقعه ، « واختار نفسي » وهذا الاختيار غير موضوعي فهو
مستقبلي اولا وصيروري ثانيا . فاين يعيش من يهجر ماضيه ويسكن
نفسه التي هي الموت حقا ؟ كيف يكون الشاعر حجة ضد عصره ؟ هنا
نطرح مشكلة دور الشعر في تحويل الاشياء . هل ترتفع الكلمة الى
مستوى الاشياء وهل كل شاعر كلمة ؟ مهمة الشاعر انسانية قبل كل
شيء ، تتجه صوب جذور الكائن واولها الانارة . دور الشعر هو انارة
الحياة فينا ومحبتها ، لنحيا في ارضنا ومن اجلها ، لنعيش مع شعبنا
ومن اجله . الشعر يدفعنا للالتزام الواعي ، للاحساس بماساننا
وسقوطنا الرحلي . وماذا يفعل الشاعر ؟ يقول ادونيس : « اغسل
داخلي وابقيه فارغا ونظيفا . هكذا تحت نفسي احياء » . فهل يمكن
نسمة هذه الحياة حياة انسانية ؟ الحياة الانسانية تفترض المشاركة ،
الحياة مع ، الاحساس بالآخرين ، والحياة من اجلهم . « انا مسيح
بنفسي » فهل حماية النفس تتيح لها ان تحب وما معنى الحب هنا ؟
الحب هو مقدمة الانا للآلث والآنتم ، للاهل والناس مهما كانوا .
بالحب نخطي فيودنا اليومية وانانيتنا . الحب نصر وهو مختلف عن
الضياح الغبي الذي يسمى الحب الامعي . الحب في اساس المعرفة .
الحب جدل عقلي ولاعقلي - جدل حيائي . الحب سامبيوز - تبادل
حيائي وحماس لحرارة الحياة الانسانية وايمان بها . الحب نضال
وسلام . الحب حوار .

« وما انا اعلم الحوار

لريح والنخيل

يا جرح يا يمامة الرحيل »

الحب هو الجرح . هو اقرب شيء الى الروح الحية . الحب
هو ماء النهر ، ونهر النبات حيث كل بذرة تحمل البتة وكل نبتة عطاء
وكل عطاء الوهة ومحبة . وحيث تموت الآلهة تبدأ محبة ادونيس البشرية
- عكس كل محبة دينية واخلاقية - فقد مات الاله كما اعلن موت نيتشه
والعديميون من ذي قبل ، الاله الذي كان « يهبط من جمجمة السماء » .
لكنه يبحث عن الاله . يرفض اله الجميع ، اله الركود والانحطاط لينهل
باله الاعماق واليباس ، انه التردد والذعر ، اله الداخل ، الكاشف
للخارج ، حيث نصير عينا الشاعر عيين للرؤيا :

« عينا من عشب ومن حريق

عينا رايات وراجلون »

وهو يضحي بوجهه وحياته في سبيل النار . والنار لفر في شعر
ادونيس . فما هي النار . هل هي النار العادية ؟ طبعلا . نار المجوس ؟
لا . انها رمز للنقاء . نقول بالعربية « وبخارها نارها » اي سمة الشيء
ناره . واهمية الانسان ناره عند ادونيس اي نفاؤه وشخصيه وبحرره
ومقدرته على الارتفاع كصقر .

« الله ما اجمل ان يضع بي وجهي وان اضيع

ممثلنا بالنار . »

ادونيس شاعر النظافة الروحية نيتشوي - بعيد عن الآلهة
والشيطان . يرفض كل ما يفاق عينيه ، انه قبل كل شيء شاعر . وكناغر
يمجد نفسه برؤاه . وما هوذا يصير « خطيئة وخاطنا يحيا بلا خطيئة »
فكيف يحدث ذلك . هذا لفر بسيكولوجي .

« لي اساراي لاحيا

تحت اهداب اله لا يموت »

وكل خروجه من نفسه هو فتح لنفسه وكشف عميق لها . انه
يفيب ، يهجر كل شيء حتى مستقبله ، يتحرك تحت جرحه ، يصير
كالاشياء ، وله لغة الفصول . واذا سألته المرأة المحبة :
« اي ضوء تحت اهدابك يبيكي ؟

اين كنت ؟ »

الشاعر هو صديق الأشياء ، بعيدا عن الخرافات والخرعبلات .
الشاعر ابن الأشياء ، ينتجها وتنتجها . وحيث يسود وجه بلاده ولا نور
في عينيها ، ولا ابتسامة نضية ، يتغرب عن بلاده لا لينتقم منها بل
ليراها فهو يقول :

« لارضي خيات بين جراحي

غدي ورياجي »

لادونيس قصيدة مهمة بعنوان « رؤيا » صفحة ١٥٨ من اغاني
مهار الدمشقي ، نمتاز هذه القصيدة بوحدتها التعبيرية وامتثالها
الشعري . فهي تعبير عن حسرة الانسان السذي هربت مدينته فتغير
وجه الأشياء .

« هربت مدينتنا

فرايت كيف تحولت قديمي

نهرًا يطوف دما

ومراكبا تنأي وتتسع

ورأيت ان شواطئي غرق

يقوي وموجي الريح والبجع »

« هربت مدينتنا

فرايت كيف يضيئي كفني

ورأيت - ليت الموت يمهلي »

ذاك ان الموت هو المحول الاول ، وهو باعث الحسرة الانسانية
الرئيسي . الموت يعني الجمود والتوقف ، يعني الانفصال عن الخلق
والحب والوعي والصمود . الموت هو الصدمة الكبيرة . الصدمة
الكيانية الوحيدة ، التي ينضم تحت لوائها عدد من النكسات لا توازيها .
لا شيء يضاهي الموت . والموت لا يوقف سير الشاعر . الشاعر هو
المتوغل بشراسة في العالم . انه الباحث عن جوهر الأشياء والاعماق .

— التثمة على الصفحة ١٣٠ —

من سلاله الحروف ويخترق بالدم ارض الفياض والحضور — وبين باب
نفسه وباب الأشياء يرسم بالسحر طقوس حياته يعتمد اذ ان البعيد
يبقى ومهما سافر ونأى ، روحا وطقما ، فهو لن يصل لانه ممتد ولا
ينتهي . انه شارة على طريق الابدية ، انه رمز يضيء ، حجر في جدار
الحياة المشرقة .

« اترك الوطن المليء بالسواد ، المليء كالبضعة حيث لا مكان
للشمس » . فعندما يصير الوطن بيضاء ، تستمر عملية التناسل
والجنس البشري لا ينعدم الا انه يفقد جوهر وجوده : الحرية . فادونيس
عندما يرفض الوطن — البضعة او حينما يتسائل في كتاب التحولات
صفحة ٢٥٦ ، في شجرة :

« لماذا الانسان حين لا يكون للانسان اسم ولا هوية ؟

لماذا المكان حين يكون مقفلا ، مليئا كالطبل »

فانما يلح على ان شخصية الفرد وكيانه وكرامته وحرته هي البقاء
وعبودية الامتلاء الجاهل هي الفشل والسقوط . الهزيمة تدعي الجبن
وعدم التطلع . الانسان الادونيسي انسان اعماق لذا فهو افق نفسه .
وما يحير نفسه هو هذا البحث عن اللقاء عن العناق مع الله والعالم
والبشر ، العناق الوثني الذي يزعج عنه ثقل الحجر الرابض فوق
عينيهِ . شاعر يبحث عن رؤاه بوله وكل وله امتداد صوب الافصى
ونعمق فيه . وهو اذ يسافر فانما يحمل الأشياء ذكرى وجهه ، يتسرك
نفسه لفيره ، انه الضحية التي تقدم نفسها : « مسافر تركب وجهي
على زجاج فنديلي » .

وكل تضحية نضال واستشهاد . وهذان العملان ليسا بلا فائدة
ايجابية فالغاية هي تغيير خريطة الأشياء باسم صاعقة ، حيث « ينكسر
جرس الليل ويخرج الشاعر كذئب الهي جديد . وادونيس لا يتخطى
الليل والآخرين والأشياء القديمة بل يتخطى بحيرة لامتناهية اغنيائه
وبعد عتبة جديدة لحياته التي لا تحد . فهو وان احب حدوده فهو
يكرهها . لقد فقد ادونيس ايمانه بشبات العلاقات . لا ايمان . كل
شيء يتحول . اننا كقطرة الماء تسرع ولا تعود . كل شيء يجري يجري
اما الشاعر فيعرف المصير الكيميائي . لذا فالشاعر وحده يصرخ
بالعالم : انني اخون جمودك . ذاك ما يجب فهمه في لغة ادونيس حين
يقول :

« ايها العالم الذي خنته واخونه »

او « انا لا اخشى الفريق الابكما »

او « اهربوا فانا من هناك

جئكم فلبست الجريمة

وحملت اليكم رياح الجنون »

يحمل رياح الجنون ليهيج الأشياء والبشر ضد قدرها الحقير
البسيط لتثور وترتفع لتهدم وجه الارض وتبني وجه الحياة الآخر .
انسان ادونيس لا يختار . انه متمرد . يتردد . انه متمرد ولا يؤمن .
وحيث يبدأ الشك والتردد يبدأ الشعر .

« تريدون ان اكون مثلهم » . انه يتوجه الى من جمدوا تحت
غيمة السقوط ليحركهم فيخطبهم كنبى مبشر ، طرح هموم الحب والمرأة
جانبا ووعى قضية بلاده ونكساتها : « اهيج الضياع واهيج الآلهة » .
اجل يهيج الهدم والبناء ، الماء والحجر ، الحجر والثمرات .
وهو ، كشاعر ، لا يجن امام التصرفات السياسية الرعناء التي
تدينه وتحاكمه فيصرخ في وجه الشرطي — رمز السلطة والتحكم
السياسي — :

« سيدي اعرف ان المقصـله

بانظارى

غير اني شاعر اعبد ناري

واحـب الجـلـجـله »

نقاء الشاعر ناري ، والنار تبقى ، وحيث تبدأ الجلجلة تبدأ
الثورة بكبرياء . وصلبها المحبة والنقاء يقودان الشاعر الى الموت تاركا
للصافير — للاطفال والاحرار — مرثية مختوقة .

مؤلفات سيمون دو بوفوار

ق . ل

● المثقفون — رواية جزآن

١٤٠٠

ترجمة جورج طرابيشي

● انا وسارتر والحياة

٤٠٠

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

● مغامرة الانسان

١٥٠

ترجمة جورج طرابيشي

● الوجودية وحكمة الشعوب

١٧٥

ترجمة جورج طرابيشي

● نحو اخلاق وجودية

٢٢٥

ترجمة جورج طرابيشي

● بريجيت باردو وآفة لوليتا

١٥٠

● قوة الأشياء — جزآن

١١٠٠

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

منشورات دار الاداب

بحر من الطمي

★ ● ★

« يتحدث الطمي » .. عنوان على مجموعة من القصائد استلهم فيها البناء الأولي الذي تشكل فيه عقلي ووجداني وأنا افتح طريقي للعالم مندهش العين ، مرتجف القلب .
هذا البناء الأولي هو الخرافات الصغيرة وطقوس الحياة والموت والتفسيرات الرائعة لكل ظواهر الخصب والعقم في الأرض والإنسان . وكلها اطار عظيم يضم بين جوانبه وجدان قريتي «رملة الانجب» .. وفي قريتي يتحدث الناس بلغة شعرية مركزة، وتحدث الحوانات والأشجار والطي والسواقي .. تتحدث بالشعر .. فيا قريتي .. دعيني احمل من كنوزك ولو بعض الحمى .. وعذرا ان كانت يداي هزليتين .
٢٠٤٠٢

- ١ -

اللوحة الاولى :

تفتح قلبه يوما على الشمس
ادارت رأسه انشودة الهمس
« دجاجتنا لها ديكان
ومخزن قمحنا نهبتة ايدينا
لنطعم ضيفنا ونجوع بعد بشنس »
ويمرق عبر دهليز يغط بصمته الليلي مرتعشا وسأمانا
يغمغم بارد الشفتين عريانا
يحدق في زوايا الدار ، يسمع ما تكتمه الحجار الخرس
يدق مغالق الدهليز
« كيف يفر من جدراننا الشبح
نكاد نراه ، لكن أخطائه بظلمة الفرفات ايدينا »
وتفتح امه بابا يصر صريره الصدي
« هذا الصوت يشرب من دمي المسجون
ويشعل مقتي المدفون
لما في الدار من مبهم
وما في الاعين السوداء من تاريخها المظلم »
تقول له : انتظرنا وجهك المصفر من جوع
لنأكل في وليمة عيدنا المبرور .
وتنعس في حرام الصوف حتى يعبر الديجور
بما فيه من الريح الشتائية
تقبل وجهي الثلجي ، تعطيه الطعام البارد المرق
وتحمل قبضة من ارزها المعجون في الطبق
وخبزا ناشفا ما بين مهروس ومحترق
فيغرس في سواد عيونها عينيه
« في اغوار عينيك
ملاحم ظلمة حمراء
ونبع طافح بالصمت والشك »
يقول لها : اكلت الصبح يا امه
فقد اعطتني الطرقات بعض نباتها الطيب
« وفي عينيك لم اشبع من الاسفار
ولم ابحر سوى للريح
وفارغتان عيناك
وعامرتان بالاسرار
ومظلمتان يهرب فيهما الشبح »
تقول له : تدثر بالحرام الصوف

فهذا الليل مرتعس من البرد
يقول لها : تفح النار في كبدي
« هبيني ثديك المسموم
لارضع سمك الاخضر
فارجع مرة اخرى صغيرا مغمض العينين
وطفلا دون ذاكرة ، بلا ظل
خذي مرة اخرى الى جنبك
دماء ليس تنعقد
وماء طائرا في الصدر والثدين »
تقبل وجهي الثلجي ... يرتعد
يفر اللون من عينيه ، يهوي فجأة بالخنجر المسنون
على الام التي شهقت بكل ضميرها للموت
يشق الصدر ، يقطع قلبها ويدسه بشيابه الحمراء
فيرتعش الصدى الاحمر
وتنكفيء الظلال الحمر في عينيه
ويهرب قبل ان ينهد سقف البيت
يفر خلال ارض اقفرت الا من الاعين
يفر خلال احداق بلا اجفان ...
اللوحة الثانية :

جوقة الرجال :

خلال الارض ينسكب الدم المسفوح
ويصرخ قطرة قطره
ينادينا
لكي تقتص ايدينا
لما ارداه نصل القاتل السفاح
من الاحلام والخمره
وغرغرة التشهي الحي في الاعماق
جوقة النساء :

خذه قبل ان تتراكض الاخبار
بما فضحته عيناه
وما اقترفته يمناه
خذه قبل ان تتقلب الاشباح
لتهدم في ظلام الليل مخدعنا
خذه قبل ان تتنفس الاخطار
فيحلم بالنصال الخرس صبيتنا
وتخنقهم روائحنا
ويغتسلوا بنبع دماننا المغدور

جوقة الرجال :

ويا للعار
اذا ما افلته مشانق الاشجار
ولم تصرعه تحت نصالنا الامطار
ويا للرب اذ اخفته اجنحة من الظلمة
او انطرحت عليه جدائل الكوكب
لينعس او تحط بشائر الرحمة

جوقة النساء :

خذه قبل ان يمضي الى جيمزة المغرب
وجيئونا به في القيدكي نسقيه
ونطعمه قبيل الموت او نبيكه

جوقة الرجال :

ستقتله مدينتنا
بكل رجالها الابرار
سنجعلها يصب دماءه في النهر والابار
ليشرب منه صبيتنا

ستشقه مدينتنا
بكل فروعها الخضراء
لتنفس أمهات رجالها مزموه السفيتين
جوفة النساء :

دعونا نمسح الزيد الذي يطفو على العينين
وننظر فيهما الاحزان

جوفة الرجال :

ستطرحه مدينتنا لتأكل وجهه الثوبان
وتخطف قلبه الغربان
سنحرم منه دود الارض كي لا نزكم الفيضان
ولكننا نرى فيكن بعض مشاعر الطيبة
ويأخذكن بالارجاس ضعف يقطر الرحمه

جوفة النساء :

سنصرخ كي تردوا جسمه المطروح للارض
سنترك دورنا وسنهجر السرر الشتائيه
اذا لم تدفنوا عينيه في الظلمه
اذا لم تطرحوه على قباء الام كي يرتاح

جوفة الرجال :

مدينتنا محرمة على اضلاعه الزرقاء

جوفة النساء :

قساة يا رجال الارض
لانكمو بلا ارحام
لان صدوركم لم تنتفض بمسارب اللبن
تعالوا ... واسألوا امه
ستحبكم بما في القبر من حصباء
ستندبه بما قد كان بينهما من اللبن

اللوحة الثالثة :

يفر خلال احداق بلا اجفان
يراوغ حائطا اخرس
ويرعبه اهتزاز شجيرة كتعاء
« ولو اني تركت علامة الموت
لما اختطفتني الاشباح
ولو اني غسلت يدي من شاراتها الحمراء
لما اختنقت صمامة قلبي الابرص
لحطت في دمي بالنوم والصمت »
تحط على يديه ذبابة زرقاء
وفي جنبه حطت بومة خرساء
تنقر قلبه المصلوب
تضيق الارض ،

تنشعب الطريق مساربا مسدودة الابواب

« لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب !!

تطن بجوفك الاصوات

جدورك ارجل هبت تلاحقني

انا متعب

انا متعب

سأهرب من هنا ، او من هنا ، او من

نهاية اول المسرب

سأمرق من هنا ... يا شمسي السوداء

خذي ، واطرحي فوق عباءة قلبك الطيب

اذيقيني ثمار النوم في الظلمه

خذي واغسلي قلبي على جسر من الرحمه »

تضيق الارض ، تزحف نحوه شجرا وجدراننا

على عتباتها عينان سوداوان

يحدق فيهما ..

« لو انني جعت

لمت هنا بلا لقمه »

ويسمع شهقة غواردة مغروسة في اضلع الريح
تدور بنهدا نصل وفي العينين رعب صارخ الروح
يرى عينين غاربتين في جميزة المغرب
يرى وجها بلا شفيتين

وفوق يديه خيط دم بلا لون

وقلب الام تحت قبائه ما زال يرتعش

« ولو اني عن الجسر الرهيب الطين ابتعد !! »

يولي وجهه للريح ، ينكفى

يعض الارض ، يصبغ طينها بالرغوة الحمراء

وقلب الام يجعش نادبا ويئن بالرحمه

يغرغر وهو بالغفران يرتعش

يقول : سلمت يا ولدي

- ٢ -

براوية من الدار

يحط الصمت فوق اناة فخار

فيأخذه النعاس البارد الخفين في الصيف

يجوس به خلال حدائق الاحلام

فيضحكه اخضرار شجيرة عذراء

ويبكاه عراك الصبية الايتام

ويرفع وجهه المبتل نحو النازح المحزون والضيف

يحدث في ليالي الوحدة الخرساء

صواجه من الجدر الترابيه

عن الطين العميق الصوت في الفيضان

يصير يمامة ويصير سنبله وانسانا

وحين تعود من اسفارها الشمس

يقول : عموا صباحا ايها الاطفال

ويعرق وجهه البني ، ينضح صدره بالحلم والظل

يسيل عصيره ، يهوى قطيرات من السره

يقول : غدا سأخرج آخر الليل

لأرجع طينة ، واذوق طعم تحولي ، واصير جميزه

ارى الفيضان تشرب زرقة الافق

واملا افرعي من طيرها الليلي والاثمار

امد يدي احضن اوجه الريح

وانتظر الصغار السمر في الصبح

لاجمعهم الى ثديي ، ارضعهم ،

اعلمهم غناء الارض والاشجار ...



محمد عفيفي مطر

القاهرة



من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر

المونولوج ، المونتايج ، التضمين

بقلم جبراهيم جبرا

يتوقع منهم استجابة آنية : انه يتوقع الحوار ، او الفعل من نوع ما ، واو كان هذا الفعل صيحة اعجاب مسن السامع . فالشاعر القديم كان يعرف « المونولوج » بمعنى مخاطبة النفس . ولكن الفرق بين مونولوجه ومونولوج الشاعر في الشعر المعاصر هو الصفة « الدرامية » المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر ، والتي قلما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق . فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع ، متسائلا ، متشكيا ، متفاخرا ، ثم يعود الى الموضوع الذي هو فيه ، والذي هو على الاغلب خطابي ، يستهدف جمهورا يستمع اليه . وصيغة المتكلم تحول بسهولة من « انا » المفرد الى « نحن » الجمع .

غير ان الشاعر المعاصر يتحدث الى نفسه (حتى اذا ستمعمل لهجة الخطاب ، فان الخطاب عنده غير حقيقي يجعل منه وسيلة لتحويل النظر الى داخلية) ، ويسترسل بتواصل وبناء تصاعدي . في مونولوجه ازمة يحسها لانفسيا فقط ، بل قنيا ايضا . وهو اذ يصر على توجيه صوته الى الداخل ، يجعل من القارئ لا شخصا ثانيا يجابهه - كما كان يفعل الشاعر من قبل - بل متفرجا تفصل بينه وبين الشاعر ما يفصل بين المشاهد والممثل من عدة المسرح واصوائه .

هذا المونولوج الدرامي يوحي الينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدد . وحالما يفعل ذلك ، فانه يكتسب (دون وعي منه) ابعادا لعلها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة : انها ابعاد يضيفها عليه قناع الممثل ، وهو قناع رسمت عليه الازمة والمأساة ، لان مسرحية الشاعر على الاغلب تراجيدية - من نوع ما . ونحن لو اخذنا مثلا نموذجا او اثنين من المونولوج من مآسي شكسبير ، لوجدنا ان كثيرا من الشعر العربي الحديث ، لا سيما الجيد منه ، يوازي طريقة هاملت مثلا ، او مكبث ، او الملك لير ، عندما يحدثون انفسهم وهم في حالات التأزم ، او يضحون في وجه السماء . يقول هاملت في مونولوج له ، وقد ادهشه ان امه تزوجت عمه ، بعد موت ابيه بشهر واحد :

لا احسب ان الشعراء والنقاد تحدثوا يوما في تاريخ الادب العربي عن « الحداثة » في الشعر ، كما فعلوا في السنين العشرين الماضية . ومنذ ان غامر الشعراء العرب بايجاد اشكال جديدة للقول ، وقاموا بتجارب جريئة في العروض والخروج على العروض ، اصبح الكلام على الحداثة ، والمعاصرة والجدة ، من لوازم النقد ، قبل المضي الى المعاني الابعاد .

ولقد مر على التجارب والاشكال المستحدثة في الشعر العربي الان زمن كاف يبرر لنا التريث والتمعن في ما جرى . ولكن ما جرى كثير جدا ، وهو يشمل ناحيتين اثنتين : الطريقة ، والحصيلة . واذا افترضنا ان الحصيلة هي « المضمون » فان الطريقة المتصلة بالشكل تتعدى الشكل اللفظي نفسه الى ما قد ندعوه بميكانيكية لقصيدة . ما الذي يسير القصيدة الحديثة من الداخل ؟ ما الذي يتصل بالخوافي الذهنية والنفسية التي وراء القصيدة فيجعل لها هذا الشكل ، وبالتالي هذه الحصيلة ؟ فمن الظاهر ان الذي يفرق الشعر « الحديث » عن التقليدي ليس مجرد الشكل الخارجي ، على اهميته . انه الجو النفسي والوسيلة التي توجده ، كلاهما معا . وليست القضية اذن قضية خمر قديمة تصب في دنان جديدة : ان الخمر نفسها في هذه الدنان على الاغلب جديدة . وللخمر مذاق الخشب الذي تخمر فيه .

من ابرز سمات الشعر اليوم انه اقرب الى المونولوج - الى صوت الفرد يحدث نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى ، انه شعر مخاطبة ، او حوار - صراحة او ضمنا . فالشعر القديم يتمثل في معظمه في حالة يرى فيها الشاعر نفسه يخاطب آخرين : من « قفا نيك من ذكرى حبيب ومَنْزل » الى « دع عنك لومي فان اللوم اغراء » . ومهما دنا الشاعر حتى من التجريدات الحكمية ، ومهما بدا انه يحدث نفسه بقول المتنبّي :

لا خيل عندك تهديها ولا مال

فليسعد النطق ان لم يسعد الحال

فهو في النهاية يخاطب اناسا ماثلين امامه او في ذهنه ،

« اه يا ليت هذا الجسد الصلد يدوب

وينحل قطرات من ندى ،

يا ليت الازلي لم يسن شريعته

ضد قتل الذات . رباه ، رباه ،

ما اشد ما تبدو عادات الدنيا هذه

مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها . . »

وفي مكان اخر يسائل هاملت نفسه :

« البقاء ام الموت ، ذلك هو السؤال .

امن الانبل للنفس ان يصبر المرء على

مقاليح الدهر اللثيم وسهامه ،

ام يشهر السلاح على بحر من المكاره ،

ويصدها وينهيها ؟ »

ان هاملت ، في كلتا الحالتين ، في تأزم شديد لا يستطيع ان يفصح عنه الا لنفسه . وبما ان حالته تطالبه بالفعل ، بل بالفعل العنيف ، الذي قد يبلغ اقصى حدته فيكون انتحارا ، لا بد له من ان يستقصي حالته بالتساؤل ، ويستوضحها لنفسه عن طريق الكناية والاستعارة . فالمجابهة هنا تتم عن اكثر من طريق : انها اولا مجابهة نعرفها من سير المسرحية بين البطل وبين الاخرين ، وهي ثانيا مجابهة بينه وبين نفسه ، وهي ثالثا مجابهة بين فعله المحتمل والنتيجة الحتمية . والمجابهة على هذه المستويات هي التي تعطي المونولوج صفة التوتر الدرامي ، فتجعل للمونولوج قوة حركية ، تسير المأساة وتمنحها اكثر من معنى واحد .

وهذه الصفة ، بوجه خاص ، هي التي تبرز في كثير من الشعر الحديث ، مع فارق هام . وهذا الفارق هو ان البطل في المأساة جزء من شمول الحدث الكبير : اي ان له مكانا في نظام دقيق التركيب ، يكون فيه البطل اللولب الرئيسي . واللولب لن يؤدي الى حركة الا ضمن نظام الفعل الشامل ، والفعل المسرحي كله . اما الشاعر فقد جعل من نفسه ، بمونولوجه المتواصل ، بطلا لم يتحدد مكانه ضمن فعل معين . فالتأزم لديه متصل باعمق قد تكون اعماق المجتمع كله ، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض . والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وافعاله الممكنة والمحتملة ، والنتائج المجهولة التي لا استطاع التنبؤ بها . والغنى والتناقض هذان يعطيان تأزم الشاعر بعض الوقود لحركته الذهنية نفسها . ولكنها حركة محصورة في داخلية الشاعر ولا تؤدي بالضرورة الى فعل معين . فتصبح الازمة ازمة فرد قد يستجيب او لا يستجيب لها الآخرون . ولا يستبعد اخر الامر ان يكون مؤداها المباشر هو الرفض : فيصبح الرفض وسيلة البطل ، الذي اقحم نفسه في دور مشئت مخلخل ، في التأكيد على انه طرف في نزاع عريض يجعل الطرف الآخر فيه المجتمع كله ، او الحياة كلها .

اذن ما عاد الشعر ، والحالة هذه ، صوت العشيرة ،

او القبيلة ، او الجموع ، كما هو في الشعر الكلاسيكي .

وما عاد الشاعر يتوخى « الهاب العواطف » كما كنا نقول عنه فيما مضى ، بل جعل ينشد تجريح العواطف ، والاستدلال بها على صلة اخذت تتقطع بين القائل الذي يتأزم الى حد اليأس احيانا في يحثه عن المدينة الفاضلة ، وبين السامع الذي هو جزء من واقع يريد الانسجام معه . ولعل ذلك هو السبب في ان الصور في الشعر الحديث صور غير مألوقة ، توحى بحالات ذهنية توصف بالغموض ، بينما كان الشعر في القدم يتوخى الصور المألوفة ، بل حتى المبتذلة احيانا ، في شكل منغم جذاب ، لانه شعر « جماعي » يريد التوكيد على الصلة القائمة بين الشاعر وعشيرته .

الشعر سحر . والقول المأثور « ان من البيان لسحرا » ،

قد يعتبر تعريفا هاما للشعر . والسحر يعتمد على غوامض تثير النفس او تهزها ، دون ان يحاول المرء استكناها . وقد يثير السحر اللفظي الذهن ايضا ، دون ان يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة . فالشعر يتصل بالهزة النفسية او الذهنية ، وبالتالي بالدهشة والعجب .

ولكن الشعر ، بالاضافة الى ذلك ، نوع من الكشف . انه بعبارة شلي ، « رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا » . ولكنه يرفع الحجاب عما هو اكثر من الجمال . فالغوامض الكامنة في « ميكانيكية » الشعر تكشف عن رؤية للحياة . اوضح : لتعقيدها ، او غزارتها ، او جمالها ، او حزنها ، او قبحها ، او مأساتها - او كل ذلك معا . ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر . فالشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق) ، بقدر ما يفعل عن طريق الحدس - ذلك الحس الداخلي الفجائي الذي يمتاز به الخلاقون ، ويحاولون اثارته في انفس الآخرين بابداعهم .

وقد حاول النقاد - ومعهم الفلاسفة - منذ افلاطون وارسطو التغلغل في مجاهيل القول لمعرفة « الميكانيكية » التي يتصل فيها الحدس بالشعر وهزة النفس وحد الرؤية . ويمكننا القول ان الخلاصة كانت بعد اكثر من ألفي سنة من نقد للشعر هي ان « الصورة » او « الكتابة » او « الرمز » من اهم اسرار الشاعر الموفق .

فالشاعر ، في نهاية الامر ، يعطينا صورة خسية ، مرئية ، وعن طريق تشبيه الشيء بشيء اخر ، يشير الى قرائن خفية تعمق المعنى - والتألي ابعاد الصورة . وقد يلجأ الى رمز لا يستطيع السوء تعيين ابعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحس الكشف .

والشعر الحديث ، على أجوده ، قد انتبه الى ذلك ، بحيث جعل الشاعر من الكتابة (التي كان شعراؤنا القدامى يتقنون استخدامها) نوعا من الصورة بحد ذاتها - كما فعل الصوريون (الايماجيون) . على ان هذا لدينا

* الامثلة التي يمكن الاستشهاد بها على المونولوج بهذا المعنى اكثر

من ان نحصى . فهو يمثل جزءا كبيرا من معظم مجموعات شعرائنا الحديثين .

نسبياً قليل ، رغم انصراف الغرب بيسن ١٩١٠ و ١٩٣٠ الى هذا النوع من الشعر بحماس كبير ، من ازرا باوند الى ماياكوفسكي وسان جان بيرس . كأن يقول تي . اي . هيوم في قصيدة عنوانها « الشمس الغاربة » ، جاعلا منها كلها كناية واحدة للعنوان :

راقصة طمعت في التصفيق

لا تريد مغادرة المسرح

رفعت ، في شيطنة اخيرة منها ، الاخمص عاليا
لتعرض سراويل قرمزية من غيوم مخضبة
وسط همهمة معادية من القاعة .

وفي شعرنا يجد المرء نماذج من هذا القبيل لسدى نزار القباني وانسي الحاج ، وان يكن (لحسن الحظ) لكل منهما غراره الخاص في خلق الصورة .

غير ان معظم شعرائنا قد ادخلوا الصورة ، والكناية والرمز معا في خلق الجو في قصائدهم ، مازجين بينها دون التاكيد على اي منهما بنوع خاص . وهذا ما أسميه بالتضمنين في الشعر الحديث .

ان التضمنين في الشعر القديم من ميزات المتصوفين من الشعراء بوجه خاص . ولكنه اليوم من اهم وسائل الشاعر المعاصر في بلورة رؤاه . فشعرنا الحديث يخلق صورا جديدة لعالمنا المعاصر : وحياته هي في هذه الصور . انه يخلق اسطورة لزماننا ، تنكشف فيها الرموز ثم تنطلق علينا بمعانيها المتكسرة كالنور في كل اتجاه . واهمية الاساليب الجديدة هي انها تجعل خلق هذه الاسطورة الشاملة امرا ممكنا . وما هذه الاسطورة في النهاية الا قصة « المدينة » العربية المثلى التي نتحرق الى بنائها من جديد .

تقع الكناية ، في قصائد شعرائنا ، بين طرفي الصورة والرمز . اي ان الكناية ، التي هي من اولى مقومات الشعر منذ القدم ، اصبحت هدفا للصورة واحدى وسائلها في آن واحد ، كما ان الرمز - عن خطأ او صواب - اصبحت ايضا من وسائل الكناية حين تكون اوجه الشبه التي يبغى الشاعر ابرازها على تعقيد خاص او ذات معان مجردة يسهل الرمز تجسيدها . وسنرى ان شاعرنا ، في بحثه عن الرموز قد لجأ لأول مرة الى الاساطير اليونانية والعربية ، يجد في اشخاصها تجسيدات لافكاره . واللجوء الى الميثولوجيا واشخاص التوراة في الشعر الغربي امر قديم جدا ، ولم يعتبر يوما من وسائل الترميز . اي ان التضمنين الميثولوجي توكيد ، هو اقرب الى الكناية منه الى الرمز بمدلوله السيكلوجي . ودارس الشعر الغربي يجد ان من اول ما عليه ان يقتني ، اذا اراد فهم هذا الشعر على وجهه الصحيح ، هو قاموس للميثولوجيا . بل ان شاعرا كملتون مثلاً يكاد يستحيل فهمه حتى على شباب الانكليز اليوم لكثرة ما يشحن شعره بالاسماء والمواقف الاسطورية . وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر عما يسمى في النقد « بالاشارات » الميثولوجية -

فيما عدا النزر اليسير جدا منها ، نجد ان شاعرنا اليوم ، اذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد ، يقبل على الاسماء الميثولوجية باهتمام . وبينما يكتفي الشاعر الغربي بتضمين شعره ، على مستوى محجوب مقصود ، بالشحنة الاسطورية ، مستفيدا منها استفادته من الرمز ، ما زال شاعرنا ، الا فيما ندر ، يضع اشاراته الميثولوجية على السطح البارز من شعره . ومن هنا ترد الاشارات الى اسماء كسيريف وبروميثوس وتموز ، ولا سيما في نظم الشعراء الذين هم من الدرجة الثانية او الثالثة ، بكثرة رتيبة افقدت الاشارات غناها الحقيقي .

ولكن هذا كله ما هو الا جزء من المنحى الجديد صوب خلق الجو ، او تجسيده ، عن طريق الدمج بين الصورة والكناية والرمز - اي عن طريق التضمنين . ولكن قبل ان نبحت في ماهية الرمز الحقيقية ، يجب ان نفرز عنه لا الاسطورة وحسب ، بل الصورة الجزئية التي يجعل الشاعر من تراكمها الواحدة على الاخرى في النهاية صورة واحدة كبرى تعطي القصيدة بعض جوها ومذاقها .

هذه الصورة « الجزئية » ، عندما نجدها في الشعر القديم ، اذا لم تكن كناية صريحة ، نجدها صورة تبتغي من أجلها هي ، على غرار قريب من اسلوب الصوريين . من أجل هذه الصور التي تحضرني الان مثلا :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الاباطح
هذا شعر كاروع ما يكون الشعر . فالصورة هنا ليست مجسدة فقط ، بل هي دينامية تظل حية في خيال القارئ وتبقى متحركة في نفسه . غير ان الشاعر المعاصر ، عن وعي ، لعله تعلم الكثير من تجربة « الايماجيين » ، ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الاسلوب السينمائي . انه يستخدم ما يسمى في الافلام بالمونتاج . والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفا نتيجة عاطفية معينة . وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر ، اذ يلحق الصورة بالصورة - احيانا على نهج سريالي (والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي ، عندما كانت الافلام الجادة في اوائل عهدها - ويكفي هنا ان نشير الى فيلم آرنشتاين « البارجة بوتومكين » وخصوصا سياقه المشهور عن « ادراج اوديسا » ، الذي ظهر في واسط العشرينات .)

خذ مثلا أبيات صلاح الدين عبد الصبور :

مطر يهمني وبرد وضباب

ورعود قاصفة

قطعة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

مطر يهمني وبرد وضباب

واتينا بوعاء حجري

وملأناه ترابا وخشب

وجلسنا

تأكل الخبز المقدد

وضحكنا لفكاهة

قالها جدي العجوز

وتسلسل

من ضياء الشمس موعد

وبأقدام تجر الاحذية

وتدق الارض في وقع منفرد

طرقوا الباب علينا ...

ولعل ابرع من يستخدم المونتاج بسخاء تلقائي كأنه

لا يستطيع كبخ صوره المتعاقبة ، محمد الماغوط :

كانوا يكدحون طيلة الليل

الموسمات وذوو الاحذية المدببه

يعطرون شعورهم

ينتظرون القطار العائد من الحرب ،

كان قطارا هائلا وطويلا

كنهر من الزنوج

يثن في احشاء الصقيع المتراكم

على جثث القياصرة والموسيقيين

ينقل في ذيله سوقا كاملا

من الوحل والثياب المهلهلة

ذلك الوحل الذي يغمر الزنانات

والمساجد الكثيبة في الشمال

الطائر الذي يغني ، يزج في المطابخ

البندقية سريعة كالجفن

والزناد الوحشي ، هاديء امام العينين الخضراوين ،

ها نحن نندفع كالذباب المسنن

نلوح بمعاطفنا واقدامنا

حيث المدخنة تتوارى في الهجير

واسنان القطار محطمة في الخلاء الموحش

الطفلة الجميلة تبتهل

والاسير مطارد على الصخر .

طبعاً ، كما ان المخرج السينمائي ، يستهدف النتيجة

النهائية - التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي -

هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه «الفكري»

او الحدسي . ونحن لو اخذنا ديوانا مبكرا نسبيا لبدر

شاكر السياب ، كديوان «اساطير» ، نجده يعتمد على

«المونتاج» اعتمادا كبيرا . وقد كان بطريقته هذه اثر

عميق في الشعراء العراقيين الذين برزت اسمائهم في

اوائل الخمسينات . ولكن لا ندحه من الاشارة هنا الى ان

معظم صور المونتاج التي نجدها في شعرهم ، مظلمة ،

كثيبة ، تتردد فيها كلمتا «حزن» و «حزين» لدرجة

الاملال . في حين ان المونتاج ، على اروع ، يتوخى

الطريقة التي دعاها البوت «بالترباط الموضوعي» : وهي

ان الشاعر ، دون ان يذكر كلمة «حزن» مثلاً ، يعطينا

الصور المترابطة ضمناً والتي توحى لنا في النهاية

بالحزن ، وبدا تنتقل لنا الشحنة العاطفية دون افسادها

مسبقاً بالنص الصريح . ومعظم الشعر الضعيف هو هذا
الذي يفعل عن قيمه المونتاج والترباط الموضوعي ، لضعف
في خيال الشاعر وفقر في رؤاه ، فيلجأ الى ذكر العواطف
باسمائها ويعجز عن ايصالها الى القارئ . والامثلة على
ذلك كثيرة جداً .

ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة في
شعر الكثير من المحدين ، فقد انطلق منه بدر شاكر
السياب الى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطاراً
يصفي عليه بركبها هندسياً يمنع المعاني من الانفلات
والتسنت . وكانت وسيلته الاسطورة - ولا سيما اسطورة
نموز وعستار التي حشد فيها ، على مر السنين ، رموزه
الاصيلة التي تتصل بمعاني الجذب والموت والبحث عن
الاياناع والخلاص ، كبويب - وهو نهر يمر بقرية الشاعر ،
وجيدور - وهي قرية طفولته ، جامعاً اليهما عدداً من
اشخاص الاساطير الاغريقية ، مع المسيح والصليب ، وجعل
منها جميعاً عدة شعرية في تصوير حسه للصراع بين الخير
والشر ، بين النور والظلام ، بين الحياة والموت .

وقد شاركه في هذا المسعى عدد من الشعراء ،
وقلدهم كثيرون وجدوا الرموز جاهزة كمثكات لا فكارهم .
غير ان الذي حدث هو ان التضمين الذي يجب ان يعتمد
على المغلفات التي تنطلق منها معان لم تكن في الحسبان
لتناوش حدس المرء بعنف متفاوت ، جعل يعتمد على
الجهر بالمعنى جهراً ينال من روعته ، وينحط به شيئاً
فتسياً ، الى ان يفدو والتضمين وسيلة فقدت ديناميتها
وما عادت تطلق شحنات من الرؤية والعاطفة على مستويات
متباينة ، وبذا تقضي على غرضها بنفسها .

ان الجهر عكس التضمين . انه من وسائل الشعر
الخطابي ، والنثر المنطقي . والمونولوج ، حين يجهر بكل ما
لدى الشاعر ويوحى بتبديد كل ما في نفسه من حزن
متوتر ، يفقد على الاغلب قوته على خلق الحيرة والقلق
والتساؤل ، وهي من عناصر الحيوية في الشعر الدائم
القيمة . والتضمين لا يكون تضميناً ان راحت اجزائه
تتناثر بالجهر بحيث تستنفد طاقتها باستنفاد قراءتها .

وهو لا يحافظ على قوته الايجابية الا بالرموز
والكنايات المطولة التي لا يسهل الاتيان عليها بقرائتها
بسرعة . ولعل ابرع من يحافظ على التضمين في شعره
على هذا النحو ، توفيق صايغ . ففي شعره ، في دواوينه
الثلاثة ، صور غزيرة لا تتكرر ، قد يجهد المرء نفسه في
استكناه رموزها وقصص غوامضها ، غير انه ينتهي حتماً
الى الدهشة والانبهار لمعانيها المتراصة . فاذا اعتبرنا
الشعر الخطابي الطرف القصي الواحد من خط الشعر
الجيد ، فان شعر توفيق صايغ يمثل الطرف القصي الاخر
منه : انه التقابل بين الجهر المطلق والتضمين المطلق .

نحن هنا اذن معنيون بقضية الرمز ، فما هو الرمز ،
ومتى يحق لنا ان نسميه كذلك ؟

يقول كارل يونغ في كتابه « الانماط السيكولوجية »:
 « يجب التمييز بين الرمز وبين الإشارة . فالتأويلات
 « الرمزية » تختلف كل الاختلاف عن التأويلات « الاشارية »
 . . فالفكره التي تؤول تعبيراً ما كتعبير مـسـواز او موجز
 لشيء معلوم ، فكره اشارية . والفكره التي تؤول تعبيراً
 ما كافضل تكوين لشيء غير معلوم نسبياً ، ولا يمكن تمثيله
 على اي نحو اخر اوضح منه ، فكرة رمزية . .
 « والرمز حي مادام مفعماً بالمعنى . ولكن اذا
 وجدنا تعبيراً يقدم لنا معناه على نحو افضل ، كان الرمز
 ميتاً . . . »

« وكل نتاج نفسياني ، ما دام هو افضل تعبير ممكن
 في تلك اللحظة عن حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت نسبياً
 غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزاً ، شريطة ان نكون
 مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحدث
 المرء به فقط ولم يعه بعد وعياً واضحاً . »

ان ما يريد يونغ التوكيد عليه هو ان الرمز لا يضعه
 المرء (او المجتمع) وضعاً شعورياً واعياً لكي « يوازي » او
 « يوجز » فكرة معلومة مسبقه . مثل هذا « الرمز » انما
 هو اما ميت فاقد النبض ، او انه « اشارة » لها مدلولها
 المحدود المؤقت . بل انه يقول فيما بعد : « والرمز الذي
 يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حياً . فأنره لن
 يكون الا ذهنيًا او جماليًا . غير ان الرمز لا يعيش فعلاً الا
 عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحدث به . ولكنه ما
 زال مجهولاً حتى لدى المراقب . حينئذ يستثير المشاركة
 اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها . ويلمس وتسر
 صميماً في كل نفس . »

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى
 تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني
 المعاصر المعقد جداً . . . »

« والرمز الحي ان يولد في ذهن خامل او قليل النمو
 لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة
 سلفاً في التراث الثابت . ولن يستطيع خلق رمز جديد الا
 من كان ذا ذهن شديد النمو ، شديد التوق والتحرق ، فما
 عاد يرى في الرمز المملى عليه ارفع تناغم وتركيز في
 التعبير . »

في هذه الفقرات القليلة اجد افضل تعريف للرمز
 وقيمتة السحرية - والمعنوية - في الشعر . لقد عني
 شعراؤنا بالرمز منذ اوائل القرن ، غير ان المحدثين منهم
 فقط اقتربوا من فهمه على حقيقته . قارن مثلاً بين شعر
 ايليا ابو ماضي وشعر خليل حاوي ، تجد ان اساس الفرق
 بينهما (فيما عدا الشكل) هو مفهوم الرمز كقوة تضمينية
 هائلة . فالاول يستعمل « الاشارات » والثاني ، على الاغلب ،
 الرموز . يكاد الياس ابو شبكة ، بين شعراء النصف الاول
 من هذا القرن ، يكون الوحيد الذي استعمل الرمز بشيء
 من قوة استعماله اليوم . ومع انه لجا فسي الاغلب الى
 الرموز التقليدية المستقاة في معظمها من مصادر دينية ،

فانه اناها ايضاً بحرارة وزخم و « ظلمة » من عنده ، ما زجا
 اياها برموزه الشخصية (التي ما زالت مجالاً للدراسة
 والاستقصاء) ، بحيث يستثير فينا المشاركة العنيفة اليوم
 كافضل ما في الشعر المعاصر . ومما لا ريب فيه هو انه
 من اكبر الممهدين لاستعمال الرموز الدينية المسيحية في
 نظم شعرائنا المحدثين . فرموزه رغم كونها دينية ، كان
 من اول من استخدمها في الشعر العربي حركياً ، جاعلاً
 منها وسيلة يقول بها ما لا يتوقع القارئ منها .

من اهم وامتع واجبات الناقد ان يأخذ نماذج مفصلة
 لتعيين الرموز واستقصاء مداليلها عند الكثيرين من
 شعرائنا ، غير انني اؤثر هنا ان ابقى همي محصوراً في
 « ميكانيكية » الشعر ذاتها ، تاركاً مجال التأويل ونبش
 الاغوار لنقاد آخرين . ولكن ينبغي عليهم ان ينتبهوا الى ان
 شعراءنا ، على دنوهم من استعمال الرمز على وجهه
 الحقيقي ، كثيراً ما ينطون عنه ، واذا هم يحاولون الحدس
 الى منطق ، والصورة التي قد تأتيمهم رمزيًا دون وعي
 واضح الى تقرير يموت فيه الرمز . انها ناحية ضعف
 شديد في الشعر الحديث .

لن نجعل هذا مأخذاً ، بالطبع ، على الشعراء الصغار .
 انما هو المأخذ الذي نراه احياناً في المهتمين من الشعراء .
 في بدر شاكر السياب و خليل حاوي مثلاً .

فتسارعنا ما زال يخشى الا يفهمه القارئ فيتورط
 في امر او اكثر من عدة امور تنال من روعة ابداعه في
 النهاية . اسهلها ان يجعل معناه ، عن قصد ، على درجة
 من الوضوح لا تقتضي اي تفكير جاد من القارئ ، او اية
 اعادة نظر منه بين الاول والوسط والاخر . وهذا ما كان
 يفعله المرحوم السياب بكثرة . يكتشف الاسطورة ،
 فيعيددها ويكررها ، ولا يتردد في اقحام اجزاء منها في
 القصيدة بعد القصيدة . ثم انه قد يضعها بالتفصيل ،
 ويشرح كل اشارة اليها في الهوامش ، وبذا يحول الرموز
 الى اشارات : ويتحول التضمين الى جهر عريض . لم
 ينقذ شعر السياب من التردى الا مقدرته العجيبة على
 دفق الصور دفقاً مليئاً كالطر الغزير الذي تمتلئ قصائده
 بذكره - والا حرارته الانسانية التي لا توازيها حرارة في
 شعرنا العربي في هذا القرن .

امر اخر اصعب من هذا بقليل هو ان يترك الشاعر
 قصيدته على حالها من « الغموض » ، ولكنه يقدم لها
 بمقدمة تشرح الرموز التي سيستخدمها ، كما يفعل خليل
 حاوي في العديد من قصائده . ولاهمية هذه الناحية في
 تناول الرمز ، لتأمل ما الذي يفعله في احدى قصائده من
 ديوانه الاخير « بيادر الجوع » .

يقول خليل حاوي في مقدمة قصيدة « جنينة
 الشاطئ » :

« في خيمة الفجر المشرقة للريح ، والبحرة مع الريح ،
 تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الاولى . . . والبراءة
 حال الانسان الاول في ظل شجرة الحياة قبل ان تغريه

الحسبان ، وهو الأهم) ، بل جعل من « رموزه » لا رموزاً ، بل اشارات . فالرمز هو الذي يكون مشحوناً بالدلالات ، ولا يمكن تعيين معناه بالفاظ قليلة . اما الإشارة فهي هذه الإشارة الجبرية التي لا تتعدى المدلول المباشر . الرمز شعري . والإشارة لا . انها علمية وحسب .

وهكذا ، في محاولة الجهر ، يفسد الشاعر قصيدته علينا من اولها . ولكن شعر خليل خاوي بالذات ، لحسن الحظ ، يتخطى تأويلاته هو . فالقصيدة افضل مما يظن . لولا اننا نشعر انه قد فرض عليها رياضيات فكرية تمنعها من النمو في الاتجاه الطبيعي لها . ولذا فهي تبقى فسي النهاية قصيدة مجزأة لا تلتئم اجزاؤها في وحدة كبيرة ، وتبقى بادية الجهد والإعياء .

ويتبادر الى الذهن ، عند قراءتها ثانية ، هذا التساؤل : هل من الضروري ان تجعل الفجرية « رمزا » لشيء غير ذاتها ؟ الا تكفيها صورتها الحسية « .. صبية سمرراء في خيم الفجر ... تحط من عيد لعيد في الطريق ... » لم هذا التشبث بالرمز حين لا تكون للرمز ضرورة ؟ يجب الا نفكر رمزياً الا عندما نعجز عن استقطاب المعنى الفلسفي المنسرح الا بالرمز نفسه . والا ، فاننا نحسن فعلاً بالشبث بالصورة الحسية نفسها ، بالصورة المباشرة التي هي . و « جنية الشاطيء » لا يستقيم جمالها الا حين تؤخذ على انها هي هي . انها تجهر بمعناها ، وكل محاولة من الشاعر لشرحها محاولة غير واردة .

جبرا ابراهيم جبرا

بغداد

صدر حديثاً :

« چومبي »

قصة طويلة بقلم

أديب نحوي

منشورات دار الاداب

الثن ١٢٥ ق . ل .

حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة » .

بهذا يكاد الشاعر ، وهو يحاول التوطئة لاقتحام موضوعه ، يفسد علينا محاولة القراءة بذكر ما يشبه البدنيات ، واضعاً ايها في قالب يترنح بين الشعر والنثر . ثم يقول :

« لذلك كانت ذات الفجرية خير رمز للحياة المندفعة ولشجرة الحياة : « تفاحة الوعر الخصب » ، ولقدرة الانسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة » : « وعول الجبل وخيول البحر » .

وهنا يستشهد الشاعر حتى بعباراته ، كانه ناقد يعلق ويفسر ، ونحن لم نبدأ الخوض في القصيدة بعد . فهو كمن يوقفنا بالباب ليقول : « عندما تدخل هنا ستري مواضيع كبيرة لا تقل عن انها الحياة والبراءة والطبيعة ، الخ » . ولأئلا تتصور أنك مقبل على قصيدة رومانسية كقصيدة « المواكب » لجبران ، يستشهد الشاعر ببعض ما عليك ان تعتبره رموزاً جديدة ، كتفاحة الوعر الخصب ، ووعل الجبل ، الخ .

ولا يكتفي بذلك ، بل يفصح (او يحاول ان يفصح) عملية الخلق نفسها : « ويسبغ الشاعر على الفجرية اوصافاً رحية معمرة ترمز الى الارض في تجدد حيويتها وفي بكارتها الدائمة .

« وفي المدينة يعصى على الفجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة : « اتعب غير رطوبة الحمى وتعقدها ثمر » وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها .

« والكاهن رمز الذات والحضارة معا في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية الى كبريت ونار مجرمة . لقد رمى الفجرية بالاثم والمنفى الى حيث اصبحت بالجنون ، فظنت ان حكمه صدق وعدل وانها بالفعل جنية وروح شريرة . وكان في جنونها براءة موجهة » .

انتهت المقدمة ، وكأنها ليست مقدمة . لعلها كانت تفتقر لو وضعت كتأويل قدمه احد النقاد (غير الشاعر) لدى قراءة القصيدة . فهي حينئذ تأويل واحد من عدة تأويلات ممكنة . فالخلق الشعري يجب ان يكون مجسداً للعديد من التأويلات اذا كان عبقرياً موحياً باكثر من نصه . اما ان يشرح لنا الشاعر نفسه الرموز والمعاني والخلاصة والنهاية ، فهو يشعرنا بأنه مقدم على عملية آلية تكون فيها الاشخاص او الفكر مساوية لاشخاص او فكر اخرى ، اي ان ا = ج ، ب = ا الخ . ما الذي يفنى للقارئ ان يفعل ؟ ان يمسك بيده هذه المسطرة المسبقة وقيس كل قول سيقروءه في القصيدة . ولكن هل سيفهم اي جديد ، اي غامض ، اي معنى غير متوقع ، وقد حصره الشاعر سلفاً ضمن اطارته الاول ؟ هل يبقى ثمة اي تضمين ، وقد جهر الشاعر بالسر والرمز من اول كلمة ؟ فالشاعر هنا لا يسبق الناقد فحسب (مانعاً عنه الكشف الذي قد لا يكون في

غصنٌ وصحراء.. ومظفر

وفي العتمة وبلا ضوء غير الامل الخبيء في القلب
اصنع اغاني للناس ولوحشة قلبي ...
« مظفر »

★ ● ★

اصحيح .. يا مظفر .. ؟
ان غصنا طمرتة الريح في الصحراء
رغم الريح والصحراء اخضر

★ ● ★

اصحيح .. ؟
ما روته الريح : ان البرد في صحراك ملعون
فلن تحيا غصون
في صحارى كل ما فيها منون
كيف يحيا غصن زيتون صغير .. ؟!
كيف يحيا ويصير
لربيع موعدا .. كيف يكون

★ ● ★

اصحيح يا مظفر .. ؟
ظل ذاك الغصن رغم البرد رغم الريح اخضر

★ ● ★

اصحيح ... ؟
ما تقص الريح ، قالت :
انا للممت دروبي ، فالربيع
مثلما ضاع ربيع وربيع سيضيع
انا جوع اليبس اللتاع في الغصن الصغير
لن يصير
لربيع موعدا كيف يكون
والصحارى كل ما فيها منون
لا شتاء يرتجئها
لا ربيع مر فيها
ومرامئها التماعات سراب وسكون

لن يصير
لربيع موعدا غصن صغير

★ ● ★

اصحيح يا مظفر .. ؟
ظل ذاك الغصن رغم الموت اخضر

★ ● ★

اصحيح .. ؟
ان شمسا تجمع الصحراء في عيني مظفر
نبح ماء يتفجر
اه لو تدري عطاشانا على الدرب المعفر
ان في اعماق صحرائك نبعاً يتفجر
اه لو تدري عطاشانا على الدرب المعفر
ان في صحراك حيث الموت تاريخاً مسمراً
ظل غصن سرقة الريح منها ، رغم كل الموت اخضر

★ ● ★

لن يصير
لربيع موعدا غصن صغير

★ ● ★

اسكتي يا ريح
فالانسان انى كان نبع يتفجر
وسيبقى الغصن اخضر



بلند الحيدري

ظاهرة جديدة وخطيرة... في الشعر العربي الحديث !

بقلم حسين مرّوه

لا شكل من غير مضمون ، ولا مضمون من غير شكل ، فهما وحدة كيانية لا تقبل حتى فكرة « الاندماج » ، لان في معنى الاندماج شيئا من التعدد والازدواج ، وليس في علاقة الشكل والمضمون في الفن اطلاقا ما يشبه ذلك ..

لعل طبيعة المعركة التي دارت عندنا ، في الشعر العربي ، منذ نحو عشرين عاما مضت ، بين الشعر التقليدي والشعر « الحديث » ، هي التي فرضت هذه الصيرورة الحاضرة للمعركة ، اعني انتصار « الحديث » وسيطرته على الرقعة الكاملة للشعر العربي المعاصر ، لولا بقية طبيعة من خمرة الكلاسيكية الشعرية الاصيلية عند نفر كريم من شعرائنا لا يزالون يحتلون مكانهم في الرقعة الفسيحة ، غير انهم لا يشاركونها الحركة الفاعلة في الاعماق ..

واعني بطبيعة المعركة التي فرضت هذه الصيرورة ، كونها جزءا من المعركة العربية بجمليتها ، وكون هذه المعركة الشاملة قائمة على صعيد من الحياة تكثر التفجرات في ثناياها وفي اعماقها لكأنما هو صعيد بركاني تتفاعل تحت قشرته الظاهرة عناصر التفجر كلها ، السلبى منها والى ايجابى ، فلا تدع القشرة تهدأ او تستقر الا ريثما ينقضى الفاصل بين كل تفجر واخر ..

هذه المعركة الشاملة ، بل هذه الثورة المعتملة في قلب الحياة العربية ، يتداولها المد والجزر ، الايجاب والسلب ، التقدمي والرجعي ، هبى التي فرضت على الوجدان العربي - ووجدانه الشعري بخاصة - ان يثور ثورته كذلك ، وان ينتفض على ادواته التعبيرية الموروثة وعلى مواقفه الفكرية والعاطفية المألوفة .. وهي التي فرضت عليه ، فوق ذلك ، تجارب قومية وانسانية وحضارية ضاقت الاجهزة الكلاسيكية الشعرية عن ان تستوعبها بأعماقها وابعادها وزواياها المتعددة ، وربما المتناقضة المتصارعة ..

وليس هذا عابا او نقصا ذاتيا في الكلاسيكية الشعرية ، بل الامر بالعكس .. فان طبيعة التطور الكامنة فيها ، وفي أي كائن تعبيري يتصل بوجدان الكائن الانساني ، جعلت هذه الثورة تنبثق من قلبها ، أي قلب الكلاسيكية الشعرية ذاتها ، بحيث يصح القول ان التغيير الذي أحدثته هذه الثورة ، انما هو - في واقع الامر - تغيير او تجديد ثوري في حيوية الاجهزة الشعرية الكلاسيكية ، او تطوير لقابلياتها التعبيرية والنغمية ، وليس

بنظرة مقارنة عاجلة نود ان نقيس مدى الشوط الذي قطعه هذا « الشعر العربي الحديث » منذ اختصته « الاداب » ، اول مرة ، بعددها السنوي الممتاز عام ١٩٥٥ ، حتى صدور عددها هذا بالموضوع نفسه عام ١٩٦٦ . قد ندهش ان تكشف لنا هذه المقارنة بعد المدى ، سعة وعمقا ، بين موقف « الشعر العربي الحديث » هذا منذ نحو احد عشر عاما خلت وموقفه اليوم . فقد كان يومئذ يعاني حدة الصراع على جبهتين : جبهة بينه وبين الشعر التقليدي بمضامينه واشكاليته معا ، وجبهة بينه وبين نفسه .. اذ كان ما يزال يترجح بين الثقة بقدرته على النصر امام جحفل القديم المحافظ المسيطر ترفده قوة الالفة والسعادة ، وبين الوجل والقلق من ان تخونه في زحمة المعركة ضحالة التجربة ورخاوة المراتة وطراءة الارض اللغوية والوزنية والتعبيرية الجديدة التي كان يقف عليها في تلك المرحلة ..

ولكنه اليوم في موقف يختلف كليا عما كان عليه الامر يومذاك .. فقد خمدت حدة الصراع على الجبهتين كليتهما ، بعد ان تدخلت في المعركة ، على هذه الجبهة وتلك ، عناصر انبثقت من مقتضيات الحياة العربية ذاتها ، فضلا عن مقتضيات الحياة الانسانية بتنوعها وشمولها واندفاعها حتى الى الجذور والاعماق في طلب التغيير والتطوير .

لم تبق المسألة ان يكون هذا « الشعر العربي الحديث » او لا يكون .. فقد اصبح كائنا حقيقيا واقعيا ولا مرد لذلك . لقد اصبح حقيقة حاضرة في حياتنا الادبية ، حتى يكاد حضورها يملأ كل الحيز الكيانى الوجداني الذي تخصصه الطبيعة للشعر في كياننا الروحي .

لم يبق « الشعر الحديث » في ادبنا العربي ظاهرة ، او تيارا ، او نزعة ، او ما اشبه ذلك من تسميات تنصرف الى الدلالة على الانقسام والتعدد والتقابل .. بل ، اصبح الامر اقرب الى التوحد من حيث الطابع العام الغالب للشعر العربي المعاصر ، وهو طابع هذا الشعر الذي استقر الاصطلاح ، عربيا وعالميا ، على تسميته بـ « الشعر الحديث » .. والحادثة هنا تعني - بالطبع - اكثر من حادثة الشكل العروضي والتعبيري والكتابي ، بل اعظم من ذلك ، واقرب الى جوهر التركيب الشعري واتساقه .. تعني الحادثة هنا - بالواقع والحقيقة - حادثة الكيان الشعري بجمليته شكلا ومضمونا ، في حين نعترف انسه

ثورة « الشعر الحديث » ، هو انتصار في الوقت نفسه للقوى التعبيرية الخارقة التي تكمن في لغتنا العربية ، وليس هو انتصارا عليها ، كما قد يدخل في وهم البعض . . فقد ظهر من هذه المكاسب التي ظفر بها « الشعر الحديث » حتى الآن ، في مجال التعبير عن أكثر التجارب الحضارية تركيبا وتعقيدا ، في شعر عدد من رواده المعروفين ، ان اللفظة العربية والعبارة العربية على اهبة دائمة وحضور مستمر عجيب للتفاعل مع اية حركة تطويرية حضارية ، كما كان شأنها في حركة البعث الكبرى يوم نهضت بأعجاز البيان القرآني ، وكما كان شأنها ايضا في حركة النهضة العلمية الكبرى يوم اضطلعت بدور المعبر عن اعظم الافكار الفلسفية واعظم التجارب العلمية التي عرفها تاريخ الفكر الانساني حتى عصر الكندي والتوحيدي وجابر وابن الهيثم ، ثم عصر ابن طفيل وابن خلدون . . وما يزال المجال ينفسح ، وسينفسح أكثر فاكثر ، امام اللغة العربية ، لتثبت قدرتها التطورية هذه ، حين يحرز « الشعر الحديث » انتصاره الاكبر في التعبير عن مطامح الحياة العربية الاكثر سموا ونبلا وعمقا . .



وبعد ، فحقيق بنا ان نعترف ، مرة ثانية ، بأن « الشعر العربي الحديث » قد اتيح له من المواهب الرائدة والخالقة ، في نحو العشرين عاما المنقضية ، ما مكن له ان ينتصر في المعركة التي اضطر الى معاناتها منذ ظهرت اولى طلائعه بعد منتصف الاربعينات . . واذا كانت العثرات قد تكاثرت في مسيرته تلك ، فان مصدر ذلك يرجع - في البدء - الى اهتزاز الصورة الاولى لمفهوم « الشعر الحديث » ، سواء في اذهان رواده انفسهم ، ام في اذهان الذين فوجئوا به وهم على آفة العادة الراسخة الجذور في الزمن والثقافة والتقاليد والمعتقدات وادوات الفهم والتفكير والتلقي والتذوق جميعا . . وقد كان اهتزاز الصورة الاولى لمفهوم هذا الشعر ، وعدم وضوح الدوافع الواقعية الخفية لحركته المفاجئة بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية ، وانفتاح الحياة العربية حينذاك على آفاق جديدة واعدة ، وانبثاق البدوات الاولى للثورة التحررية العربية الشاملة - اقول : ان اهتزاز الصورة ، وعدم وضوح الدوافع الواقعية لحركة « الشعر الحديث » في تلك الظروف التاريخية ، قد فسحا مجالا لكثير من الطفيليات المتسلقة ، في عالم الحرف والكلمة ، ان تظهر ، وان تزيد الصورة اهتزازا ، وان « تفرز » كثيرا من الهذيان « الشعري » ، فيحسب هذا في « لائحة » الجديد الذي طلع على الناس باسم « الشعر الحديث » . . ذلك مما زاد ضغط المعركة على رواد هذا الشعر وعلى هذا الشعر نفسه في صعيدي الجبهتين : جبهة الخصومة مع انصار الكلاسيكية المتزمتين ، وجبهة الخصومة مع الذات في صراع بين الثقة بالنصر والخشية من ضعف التجربة ان تؤدي الى الهزيمة . . من هنا يجدر بنا ان نؤكد الحقيقة التي اشرنا اليها منذ

هو - كما قد يحسب البعض - انفلاتا منها وهما لها وخروجا على حرمتها التراثية . . فان ابرز ما تتميز به ثوره « الشعر الحديث » من الوجهة النغمية تفكيكها لتفاعيل البحور العروضية التقليدية ، أي عدم الالتزام بتتابعها جميعا في سلسلة متلازمة ضمن البيت الواحد المنقسم الى شطرين متوازنين بعدد التفاعيل ، وضمن العبارة الواحدة ذات الكيان التعبيري والنغمي الواحد . . وبدلا من الالتزام بذلك ، اتاحت هذه الثورة ، افراد كل تفعيله من البحر الواحد عن سائر التفعيلات ، او اجتماع اثنتين منها او اثر في جانب ، وافراد احداها او اجتماع اثنتين او ثلاث او اثر في جانب اخر ، وهكذا ، دون التقييد بنظام البيت الواحد تجتمع فيه التفعيلات كلها دفعة واحدة بنظامها الرتيب . . .

ان حطم هذا النظام النغمي « البيتي » الرتيب ، لم يكن - في الواقع - ثوره شكليه يختص بالوزن او بالحركة النغمية الخارجيه . . بل ، كان - في الحق - ثوره مضمونية شكليه معا ، بناء على ما هو معرر من الوحدة النكاييه البنائية بين الشكل والمضمون . ذلك لان التحرر من فيود التفعيلات « المتراكمة » كلها دفعة واحدة ضمن البيت المشطور المتوازن الشطرين ، قد اتاح للشاعر ان يتحرر من « الكميه » النغمية المتراكمة التي قد تكون عبئا مرهقا على الحركة الداخلية للحادث الشعري ، او للصورة السعريه ، او للانفعال الشعري . وهذا التحرر يعني ان الشاعر اصبح بإمكانه استغلال طاقة كل تفعيله كلامية لتسحقها بأقصى ما تستطيع حملته وما يستطيع هو اشعاعه من زخم التجربة ، او وهج الياح ، او ابعاد الرؤيا . . فهل يعني هذا غير تطويع الاجهزة الكلاسيكية ذاتها لتقبل الثورة والتحرر ، وغير الاستفادة من طاقات النمو والتطور الكامنة فيها ؟ . .

على ان هذا التحرر المتعلق بمسألة الاوزان ، ليس هو المميز الاوحد لثورة « الشعر الحديث » ، بل قد اقترن بأمر اخر لا يقل عنه شأنا ، وهو التحرر من سيطرة « القوالب » التعبيرية التقليدية التي استنفذ الاستعمال المتكرر الرتيب المتماذي عدة قرون كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة ، وامتنص منها كل ما حملته اثناء الظروف التاريخية الاولى لاستعمالها من نبضات انسانية ودلالات ايحائية . . فان « الشعر الحديث » قد استبدل بهذه « القوالب » المسطحة ، التي افرغت من حركتها الداخلية ، حتى صارت تعبر مباشرة بصورة تقريرية جامدة ، صورا كلامية تعبر بالايحاء . وقد يكون ايحاء الى بعيد بعيد ، ولكن على قدر ما تحمل الصورة من طاقة وجدانية ذات رؤية كاشفة ، يمكن ان يقترب البعيد ، وتوضح الرؤية للقارئ او السامع ، ويحدث التجاوب ، ويحدث من التجاوب ذلك الفنى الروحي الذي هو من اعظم آيات الفن العظيم . .

وفي رأيي ان انتصار هذا الجانب التعبيري ايضا من

سليبي تجاه هذا الشعر ..

اما الظاهرة التي قصدت اليها في هذا المقال ، فهي ما نلاحظه في هذه المرحلة التي ييسط فيها « الشعر العربي الحديث » سلطانه على الموقف الشعري المعاصر كله ، وعلى حركة النقد الادبي بجملتها ، وعلى المواهب الشعرية الفتية والناشئة والمتبرعمة جمعاء - ما نلاحظه في مرحلته هذه من اتجاه عند ابرز ممثليه ، هنا وهناك ، نحو الانقسام - وربما الانقسام التام - عن ينابيعه الاصيله في حياتنا العربية ، وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا .. ومن اسف عميق ان اذكر بين هؤلاء شعراء نقدر مواهبهم ونحب اشخاصهم ، امثال صلاح عبيد الصبور في اشعاره الاخيرة ، و « ادونيس » في ديوانه الاخير « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ، و خليل حاوي في ديوانه الاخير ايضا « بياض الجوع » ، وعبد الوهاب البياتي في كثير من شعره الجديد ..

نحن نعلم ان معركة « الشعر العربي الحديث » هذه ، بدأت ، منذ نحو عشرين عاما ، قصة مغامرة رائعة مرتبطة بتلك الملحمة العربية التحررية التي كانت يومذاك تتحرك بداءات فصولها وكأنها تصميم عام لخطوط احداثها وبطولاتها .. بل ، نعلم ان المغامرة الشعرية هذه كانت جزءا كيانيا من هذا التصميم العام الذي كانت ترسمه لنا ، في الخفاء وفي العلن ، ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية ، اذ كانت وجدانات شعرائنا الطالعين يومئذ تحس وهج الملحمة من قريب ومن بعيد ، وفي هذا الوهج ذاته تحركت اولى خطوات المغامرة هذه .. ففي تلك الايام ، بعد منتصف الاربعينات كان بدر شاكر السياب يغفم الحان اللهب ، حين كان شعب العراق يتحفز لوثبة لاهية وثبها ذات يوم من اخر عام ١٩٤٧ ، وكانت « وقعة الجسر » ، وكان سقوط « معاهدة بورتسموث » ، ثم تسلسلت الوثبات ، حتى ١٤ تموز ..

هكذا كان شأن المغامرة الشعرية ذاتها ، منذ بداءتها كذلك ، في مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وبعده .. وفي سورية وفي الاردن وفلسطين ، وفي السودان ، وفي كل بلد عربي اخر انبثق فيه نغم شعري جديد مع انبثاقات اللهب الملحمي القومي ، على تفاوت في المستويات هنا وهناك ..

غير ان الملحمة العربية ما تزال في فصولها الاولى ، فما بال فريق من رواد « الشعر العربي الحديث » ، ومن كبار ممثليه في مرحلته هذه ، يحاولون قطع الشرايين التي تربطهم بأرض الملحمة هذه ؟ ..

ان الثقافة العربية ذاتها وبجملتها تدخل اليوم فارسا اصيلا واعيا في حلبة الملحمة .. والشعر العربي الحديث عنوان اول في الثقافة العربية ، وقلب حي نابض في كيانها ، فكيف يمكن ان يحصل الانقسام بين رسالة

قليل ، وهي ان الانتصار البذي رسخ قديمي « الشعر العربي الحديث » على ارض ثابتة صلبة ، انما يرجع الى ما اتيج له من المواهب الرائدة والخالقة ، بقدر ما يرجع كذلك الى تلك الدوافع الواقعية الخفية التي كانت تتمخض بها انحياء المربية .. ويفضل قانون التفاعل الدائم بين الوجدان العام والوجدان الخاص ، ولا سيما الوجدان الاكثر رهافة والاكثر نفاذا الى الابد فالبعد كوجدان الشعراء الملهمين ، كان لا بد من الارهاص الذي حدث في الشعر تعبيرا تلقائيا عن الارهاص الذي كان يحدث في ضمير الامة والشعب ، وكان لا بد ان يتبع الارهاص التلقائي عمل ابداعي يدخل فيه عنصر الوعي والتقدير .

ومما يجدر بنا ، ونحن نؤكد ثبات الارض وصلابتها تحت قدمي « الشعر العربي الحديث » ، ان نشير الى ظاهرة تزيد هذه الحقيقة توكيدا ووضوحا .. هي نشوء نقد ادبي جديد يقدم - اساسا - على تفهم الظواهر والقوانين الخاصة التي يتحرك « الشعر العربي الحديث » وينمو ويتطور بمقتضاها .. معنى ذلك ان هذا الشعر بلغ من رسوخ وجوده في حياتنا الفكرية والوجدانية والفنية درجة استطاع عندها ان يخلق مفاهيم جديدة للنقد الادبي والتذوق الفني تتساق وتتناوع مع المفاهيم التي يعبر عنها هذا الشعر .. اي انني ادعي ، هنا ، ان الحركة النقدية التي تبزغ طلائعها في الادب العربي هذه الايام ، انما هي منبثقة من حركة « الشعر العربي الحديث » بعد انتصاره وسيطرته على معظم الرقعة التي يحتلها الشعر العربي ، ان لم نقل كل الرقعة ..



لقد اطلت الحديث في امور لم اقصدها لذاتها ، بقدر ما قصدها وسيلة الى امر اخر ، هو الذي ينتظر القارئ الكريم الوصول اليه منذ بداهة عنوان هذا المقال ، ولعل له يسأل منذ ذاك حتى هذه اللحظة :

- ما هي هذه الظاهرة الجديدة والخطيرة في « الشعر العربي الحديث » ؟ ..

الواقع انني افضت بالحديث في تلك الامور ، قبل ان اجيب عن هذا السؤال ، لسببين : اولهما ، ايضاح انه ما دام « الشعر العربي الحديث » قد اصبح حقيقة ثابتة راسخة منتصرة لا مجال لانكارها البتة ، فقد أصبح لزاما علينا ان نحسب حسابه ، في كل شأن من شؤون حياتنا الفكرية والوجدانية ، على اساس هذا الوجود الثابت الراسخ المنتصر ، اي على اساس هذا الوجود المتصل بنبضات كياننا الفكري - الوجداني ذاته بالصميم ..

وثاني السببين ، ان ابدد كل توهيد قد يراود بعض الاذهان بأن ما سأقوله بشأن الظاهرة الجديدة والخطيرة في « الشعر العربي الحديث » ناشئ عندي عن موقف

هذه الثقافة ، في الثورة العربية الشاملة ، وبين اتجاهات هذا الشعر ؟ ..

اننا نلمح في ثنايا الاتجاه العام لبعض اعلام « الشعر العربي الحديث » ، حرصا واصرارا على التخلص من الموقف المسؤول ، واكاد اقول : الموقف الاخلاقي .. لولا انني اخشى ان يشب بي احدهم وثبة دعر ، صائحا بوجهي : - اخلاقي ؟ .. متى كان الشعر ، والوجدان الشعري ، والابداع الشعري ، يتقيد بالموقف الاخلاقي ؟ .. اتريدون ان تخنقوا الشعلة المقدسة بقبضة حديدية باردة اسمها الموقف الاخلاقي ؟ ..

الحقيقة اننا نعني بالموقف الاخلاقي ، او الموقف المسؤول ، غير الذي يخشى منه الشعراء الملهمون على الشعلة المقدسة .. اننا لا نعني منه اكثر من ان يكون الشاعر واقفا على الارض التي اعطته لهب الشعلة المقدسة ، ان يضع قلبه على مكان النبض من وجدان هذه الارض ، بما يزخر به هذا الوجدان من حيوات وثقافات وهتافات روحية مفعمة بأشواق الانسان ، الانسان الخاص الذي هو النبع الاوحد للانسان العام الشمولي .. الانسان الخاص ، انسان أرضنا ، ثقافتنا ، تاريخنا ، أمالنا ، مطامحنا ، آلامنا ، معركتنا الحاضرة ، ملحمتنا : ملحمة التغيير والتحرير ..

بين نقاد هذا « الشعر العربي الحديث » من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة « الرؤيا » دون « الرؤية » .. وجهة الابحار مع الاحلام كيفما اتجهت اشراعتها الاسطورية في التهاات المتناقضة ، في عوالم اللانهايات والمطلق .. وان يحذرهم من الاتجاه مع « رؤية الفكر والواقع » بحجة ان هذه « الرؤية » مقيدة بأيديولوجية مقررة وجاهزة « مسبقا » .. ومن العجب ان بعض اعلام هذا « الشعر العربي الحديث » يصدق هذه الحجة ، يأخذ بها ، ويناقش باسمها .. في حين ان وراء هذه الحجة ما يصح لنا ان نصفه بأنه دعوة الى الفصل بين الشاعر ودوره الاجتماعي ، او دعوة الى فهم الابداع الشعري بأنه استرسال تلقائي مع « الرؤيا » دون موقف محدد يسدده وعي ورؤية بصيرة نافذة ..

ما اظن الذين يذهبون في الشعر الحديث هذا المذهب ، مقتنعين حقاً بأن الاسترسال التلقائي الهائم مع ما يسمونه « الرؤيا الحديثة » يمكن ان يعد موقفا حضاريا ممن يعايش حضارة هذا العصر ، سالبها وموجبها ..

ان اعجب ما يحتجون به لنفيهم موقف « الرؤية » في الشعر والتزامهم حالة « الرؤيا » أي الحلم والتلقائية - في الابداع الشعري ، ان « الرؤية » تستلزم ازدواج بين الفكر والحس .. في حين ان ابسط معطيات الثقافة المعاصرة تنفي قيام الحواجز بين الفكر والحس ، وتنفي - اخر الامر - انه يمكن ان يحصل ازدواج بينهما .. فان كل ما يدخل نطاق الفكر ويصبح جزءا من الكيان الفكري للانسان ، يدخل تلقائيا في نطاق الحس ويصبح جزءا من

كيانه الوجداني كذلك ، وهكذا شأن كل موقف فكري او اجتماعي يتبناه الشاعر ، فإنه لا بد ان يتحول الى موقف وجداني دون ازدواج ، وحينئذ يصبح ينبوعا للابداع الشعري تتوفر فيه مصادر « للرؤية » الواعية النافذة الى اعماق ابعاد الواقع واخفى زواياه ، ومصادر « للرؤيا » لشاعرية الحالة من غير جموح الى مناهات المطلق ..

ان اخطر ما تحمله هذه الظاهرة الجديدة التي تبرز هذه الايام . في بعض نماذج « الشعر العربي الحديث » ، وفي بعض المقالات النقدية الموجهة لهذه الظاهرة ، انها تنطوي على محاولة لابعاد الشعر عن المواقف الواعية التي تربط الوجدان الخاص للشاعر بالوجدان العام لمجتمعه وحضارته والتي تضع الشاعر امام مسؤوليته بوعي كيانى يتحول به الفكر الى نبض وجداني ، او تتحول به « رؤية » الفكر الى « رؤيا » الوجدان الشعري ..

اننا لا نملك امام هذه الظاهرة ، وقد اصبح « الشعر العربي الحديث » في مرحلته الظافرة هذه ، الا ان نتساءل : ما مصدر هذا الامر الجديد الخطير ؟ ..

يخيل لي انه يصدر عن احد مصادر ثلاثة : اولها ، ان بعض اصحاب هذا الشعر « الانقصامي » متصل ثقافيا وشعوريا بمثل هذا النوع من الاتجاه ذاته كما يجري في الغرب .. على حين ان لهذا الاتجاه هناك جذوره الغارقة في ارضه ومجتمعه ، دون ان يكون له مبرر واضح في ارضنا ومجتمعنا ..

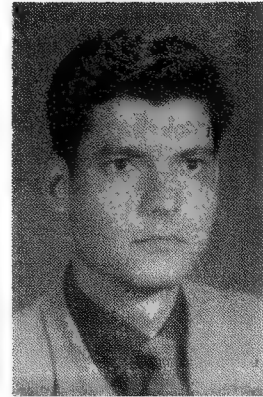
ثانيها ، ان البعض الاخر يتأثر بما يحدث ، في الاونة الاخيرة ، من مد رجعي ، في بعض البلدان ، فيدركه اليأس والسأم ، اذا كان مخلصا ، دون رؤية فكرية تهديه الى مكامن الامل والتفاؤل ، ويدركه شعور عدم المبالاة اذا كان انتهازيا انانيا ..

ثالثها ، ان بعض اهل الشعر الحديث ينتسب الى طبقة عجزت عن ان تقدم لمجتمعها اسباب الامل والتفاؤل ، في حين يكون الشاعر هنا بعيدا عن معرفة ما تقدمه القوى النامية التي تحمل بذور الامل والتفاؤل ، فيقع من حيث لا يدري في قبضة « الرؤى » الرومانسية الحادة ، او قبضة التأمل الذاتي المأسوي ..

لست ازمع ان هذه التفسيرات مطلقة ونهائية .. ولا ازمع انه لا بد ان ينطبق ولو واحد منها على اي من اهل الشعر « الانقصامي » الحديث .. فقد تكون هذه التفسيرات جميعا خاطئة ، وقد يكون شاعر او اكثر ممن تبدو على شعرهم « اعراض » الظاهرة ابعد ما يكون عن هذه التفسيرات كلها .. ولكن المسألة ان الظاهرة بادية « الاعراض » في نماذج من « الشعر العربي الحديث » تأخذ اليوم صدور المكتبات العربية .. وعلى الناقد ان يرى ويشير بيديه .. فذلك وجه من رسالته ومسؤوليته ..

الأكزوبة بين السفتين

قطعة لحم حيه
قطعة لحم بشريه
يقطر منها الدم
الاكذوبة بين الشفتين
الخدعة حين اقتسمت بين اثنين
العين تنافق نظرتها العين
النظرة وردة
- النظرة حد السيف
الكلمة بيت دافئ
- الكلمة فصل شتاء
الحب نشيد الشعراء
- الحب تجرجه في الطرقات الحجريه
سيقان خيول الكذب البرصاء
جزر متباعدة منفصله
حفل الاصحاب القدماء
الزورق ثقب من جوف الماء
القبلة تيسار هواء
اجنحة لا تحمل طائر
الكذب مقابر
اختنقت فيها الارواح
الالام هدايا الاعياد
الحزن وساد الميلاد
من يوقد شمس الصيف
في وجه القمر الآخر
في اقبيبة الخوف
يبست كل ثمار القلب
منذ كسونا الصدق جميع الازياء
منذ اقمنا منفانا في الكلمات الجوفاء
من ينقذنا
من ينقذ ارواحا تتاكل
في اكفان الكذب السوداء
من يفتح ذات صباح مشمس
باب الصدق المغلق
حتى يرحل عنا الخوف
حتى يقبل نحو حدائقنا الصيف



محمد ابراهيم ابو سنه

القاهرة



الفكر والشعر العربي الحديث

بقلم سامي خنيس

على الشعر ، وينفي قدرة الشاعر على الالتزام ، بحكم قدرة النثر وحده على « بث المضامين الايديولوجية » ، فان الشاعر هو خارج اللغة ، يرى الكلمات بالمعكوس كأنه لا يمت بصلة الى الظروف الانسانية ، ويصطدم حين قدومه الى البشر بالكلمة اولا كأنها سد بينهما .. » اي ان الكلمة التي قد تكون اداة تعبيرية عند الفنان النائي ، تعد « عقبة تعبيرية » بالنسبة للشاعر عن سائر . ان الشاعر لا يرى « الكلمات بالمعكوس » لانه لا يقف وراءها ، وان كان يقف خارج اللغة الا انه يقف فوق كلماتها ، يراها جزءا مكملًا لتجربته الشعرية وان كانت في الوقت نفسه اداة صياغتها ، ماسخا اياها « معنى » هذه التجربة . ولكنها لا تكتسب المعنى الجديد مجزأة منفصلة باعتبارها كلمات او مقاطع ، وانما تكتسبه من خلال التجربة كلها ، مرورًا بالجملة والموسيقى والصورة . ان التجربة الشعرية ككل ، القصيدة كاملة او العمل كاملا ، هو ما يخلق التزام الشاعر ، وليس مجرد كلماته .

ولكننا ونحن نربط بين قضية الفكر في الشعر ، وبين مشكلة التزام الشاعر ، لا بد وان نواجه هذا السؤال : الى اي مدى يمكن تطبيق رؤية اجتماعية او اخلاقية او سياسية حادة الاحكام على الشعر؟ ان من الممكن في حالة تطبيق الفلسفة على الشعر ان نخرج باحكام « ايدولوجية » صحيحة . ولكن كيف لنا ان نخرج باحكام « شعرية » تتمتع بنفس القدر من الصحة ؟ . ينبغي الا ننظر الى الشعر او الى الفن عموما - باعتباره ظاهرة تابعة للنشاط الفكري لدى الانسان، ولكنه جزء من هذا النشاط الفكري ، وهو جزء مكمل وجوهري - على المستويين الفردي والاجتماعي - لانه الجزء الذي يشبع احتياجات انسانية معينة لا يشبعها غيره . ان من الممكن للفكر ان يصل اليها عبر عدد من الوسائل التمييزية المتشابهة احيانا والمختلفة في احيان اخرى . فالفلسفة التي تضع الفكرة كحقيقة مجردة ، مهما بلغت تاريخية المنهج او اجتماعيته ، كذلك العمل الفني الثري الذي يستوعب الحشو الفكري من خلال الاحداث والوقائع والواقف وتطور الشخصيات والسرد والحوار .. الخ. العمل الثري - الذي هو درامي غالبا - والذي يعتمد على الذاكرة ، لا بد وان يعتمد اساسا على حالة الوعي عند المتلقي . اما الشعر ، فلا يمكن ان نفصل بين الفكرة فيه والموسيقى والصورة ، اذ لا بد وان تزل هذه العناصر الى درجة من التوافق والانصهار العضوي ، حتى لتلوث مكوناتها في بوتقة القصيدة دون تمايز بينها . ان الشعر لا يهدف الى خلق وضع فكري لدى المتلقي بقدر ما يهدف الى خلق حالة نفسية معينة ، الفكر فيها واحد من مكوناتها . ولا بد من مناقشة الاساس الفكري للشاعر - هذا لا شك فيه - ولكن لا بد من معاملته في حرص على شاعريته نفسها . فالشاعر مولود في كل كلمة ، وعلينا ان نصيغ السمع لصرخات الوليد ، دون محاولة لتفسيرها اولا ، ولثبات محاولة التفسير، حينما يكتمل جهاز النطق لديه .. تجربته مع الشعر كلها ، لا الكلمة ولا القصيدة !

وحيثما تفرض مشكلة الالتزام نفسها عند مناقشة قضية الفكر والشعر ، لا بد وان نجد انفسنا في مواجهة مشكلة المنظار النقدي الجزئي ، ذلك المنظار الذي غالبا ما يكون - عند الناقد - شاعرا واحدا بعينه ، ونادرا ما يصل الى ان يكون اتجاها كاملا برمته . الى اي مدى يمكن ان ننظر الى الشعر العربي من خلال منظار

عندما تطرح قضية الفكر في الشعر بوجه عام ، نفقز الى سطح المناقشة على الفور مشكلة طيفان الرؤية العقلية او اللاوجدانية على التجربة الشعرية كلها . وبينما نجد انه من السهل ان نقصر مناقشتنا لاي عمل فني « ثري » على محموله الفكري وحده دون اختلاف كبير حول اسلوب استخدام الاداة الفنية لهذا العمل . بينما نستطيع النظر الى « الكلمات » كأداة تعبير فحسب بالنسبة لاي عمل « ثري » حتى ولو وصل النثر فيه الى مستوى نوع من التركيب الشعري ، فاننا لا نكاد نستطيع الفصل بين « الكلمات » في الشعر وبين الشعر نفسه . ان الكلمة في الشعر - كأداة تعبيرية - لا تكاد تنفصل عن الفكرة المعبر عنها . ففي الشعر تعيش الكلمة اصدق وحدة بين ايقاعها ودلالاتها واكثر التحام حي وعضوي بينهما ، بحكم كثافة الرؤية الشعرية وتركيزها الشديد ، وبحكم عدم استهدافها الوقوف طويلا امام ما يمكن ان نسميه بالباعث الفني الى صوغ التجربة لتحليله وتعليقه . وانما هي رؤية نافذة وشاملة ومحتوية ، حتى ولو كان هذا الباعث فكرة مجردة . ان الفكرة - هذه الكتلة المحددة الابعاد والمنطقية والمنهجية عند الفيلسوف او المفكر - تتخذ صورة الطاقة الوجدانية المكثفة عند الشاعر ، ولكنها - ورغم ادراك الشاعر لها ذلك الادراك العقلي الواعي والثقفي - لا تتحول شعرا الا اذا اكتست صورا والا اذا تمثلها الشاعر حتى تصبح تجربة ذاتية يخوضها كما يخوض نجارب حياته . الفكرة عند الشاعر معاناة - بينما هي لدى الفيلسوف كيان خارجي يعالجه العقل . وفرق بين معاناة التجربة الخارجية وبين الوقوع في مازق التجربة مع الفكرة - الذات ، التي هي تجربة روح الشاعر وامتحانها امام مادية العالم ، هذه « المقاومة السلبية » ، هذه الخصومة الخفية الخاملة .. » التي يحرقها ، لا بادوانه ، كما يقول سارتر عن العامل وانما بوجوده هو الشاعر . ورغم ان الشاعر حينما « يعقل » الفكرة انما يشرع في تلقاها بصورة عقلية عادية ، تتحول في دينامية العملية العقلية الى مصدر لموقف وجداني ، الا اننا لا نمضي الفصل بين عاطفة الشاعر او الانسان وعقله . كلاهما جزء من قوى الشاعر المدركة . فالشاعر حين يبدأ بادراك الفكرة لا يقف منها موفقا وجدانيا ، شأنه في ذلك شأن كل من يعقل فكرة . بعقله لا ان يحسها بوجوده . وهو يدركها بعقله هذا الذي تكون من خلال الاف التجارب والخبرات والامتصاصات المكتسبة والموروثة التي تشكل صفات جنسه البشري وصفات قوميته وسلالته وبيئته وثقافته الخاصة ومواهبه الذاتية . ثم هو حين يكسو الفكرة صورا شعرية تتجسد امامه « فعلا » ، كيانا موجودا في الواقع الحي القائم او التخيل . ومن هنا - من ملامح الفكرة المجسدة - يكشف الشاعر جمالها او قبحها ، يحبها او يكرهها . ولكنه لا يحاول ان يقول لنا شيئا الا بقدر ما يحاول ان يضعنا في الموقف النفسي الذي تخلق من خلال وعيه للفكرة وانطباعه الوجداني الخاص عنها ، يضعنا في هذا الموقف من خلال صوره الشعرية وايقاعه الموسيقي - الداخلي والخارجي - وبناؤه الشعري وصوته ، اي من خلال صورة فكرة ككل ، تجربته معها . من هنا كان لا بد وان تكون قضية الفكر في الشعر هي الوجه المقابل لقضية التزام الشاعر نفسه . الفنان الذي تمتاز كلماته بفكرته الى هذا الحد ، لا بد وان تكون كلماته هي موقفه من العالم ، او صورة هذا الموقف المتحركة . وبينما نرى مفكرا عظيما مثل سارتر ينكر الالتزام

هذا لا ينفي ان بعض الرياح - وهو كثير - كان يحمل على اجنحته بعض المطر .

واذ كانت نتيجة الفوز في جوهرها صراعا من اجل الحرية ، واذا كان تحقيق الحرية مرتبطا بالقدرة على تحقيقها ، واذا كانت هذه القدرة متعلقة - في المحل الاول - ببناء مجتمعنا التحتي كشرط اولي لاكتساب امكانية الحركة الذاتية في مواجهة قوى الفوز ، واذا كانت قوى المقاومة ذاتها متفاوتة الطاقة والنفس غير متجانسة ، فقد كانت النتيجة الواقعية الحاصلة لذلك هي النمو السريع لبنائنا التحتي قبل ان تستبين امامنا حقيقة احتياجنا الروحية والفكرية ، او قبل ان تتحدد ملامح تكويننا العلوي على مستوى الجماعة بقدر ما كان التخلف او العجز علسى مستوى الفرد .

لقد تضاعف الانقسام المريع بين واقع مادي لاهث السرعة في تقدمه من اجل اللحاق بمستوى التكنيك المعصري ومن اجل كسب صراع الحرية الوطنية العموي ، وبين واقع فكري وروحي ما تزال اكثر جوانبه مشدودة بالاف الروابط التي خلقتها قوى التخلف على مدى القرون الطوال . يلتفت الفكر او الفنان او الشاعر الى التراث بحثا عن بذرة لثورة يمد جذوره اليها ، لا يكاد يجد من الفلسفة عونا على التمرد اكثر من ذلك الرفض السلبي والذاتي للواقع في صورة الموقف الصوفي من العالم . ولم يكن من الممكن للشعر ايضا ان يقدم لنا نموذجا فنيا وسلوكيا للتمرد اكثر من تمرد المتنبي الطامح الى الوصول بالشاعر الى مركز الامارة في اطار مواضع العصر نفسها الاخلاقية والفكرية ، او تمرد المعري السلبي الهادي السطح اللثيب الافوار عندما ادار ظهوره الى العالم ومضى داخل محبسه يتلمس الخلاص بالتأمل ، او تمرد الخيام يمضي اكثر نهاره في محاولة اكتشاف العالم من خلال حواسه لا عن طريق التأمل المجرد ، وينفق اكثر ليله في محاولة الالتصاق الكامل بالعالم عن طريق التمتع الحسية المباشرة ، مفسرا موقفه بشقيه بلفظ الشعر والبشارة ، ولكن دون محاولة ايجابية لطرح تفسيره على الناس . لكل هذا كان لا بد من العثور على معبر بين قطبي التطور المادي والروحي لواقعنا رغم تضاعف المسافة التي تفصلهما . وكان علينا ان نختار بين التخلص الكامل من كل اثار التراث جملة ودون استثناء مفضلين ان نخلع انفسنا من جذورنا وننتسب الى مسرى تطور الحضارة الغربية وثقافتها « جملة » ايضا ، « رؤياها الحديثة » ، وسن ان نحاول اكتشاف ملامعنا الخاصة ، رؤيانا الخاصة الى العصر ، النابعة من واقع حركتنا ، بداء من محصلات التراث الى محصلات المؤثرات الى النتائج جمعا .

هنا لا بد وان نجد من يطرح هذا السؤال : فما للشعر وكل هذا؟ ومتى كان الشعر معبرا بين قطبين واقعيين - ايا كانت سرعة تبادلهما؟ وانني لا اعتقد يقينا بان الشعر هو الامل الوحيد امامنا نحن الذين نحاول استخدام عقولنا المحدودة في تفهم العالم ، هذا الكيان الهائل الزدحم البالغ التعقيد بصورة تبعث على ارتباك احكم العقول واكثرها علمية، هذا العالم الذي كان في عيون اجدادنا القرييين ، سلسلة من الشواطئ تلتف حول بحر ضيق ويحيط بها بحر الظلمات ، انبثت الارواح والالهة في كل جوانبه باعثة على الطمانينة او مشيرة للخوف ، العالم الذي كان من السهل على اجدادنا هؤلاء ان يفهموه وان يجمعوا كل معارفهم عنه في مجلد واحد يستطيع « العالم » من بينهم ان يحيط بكل ما يحتويه . نفس هذا العالم الذي اصبح امتدادا غير محدود تقاس ابعاده بسرعة الضوء على مدى ملايين السنين ، تتحكم فيه مجموعة هائلة من القوائيم لا يمكن ان يحيط بها عقل بشري واحد . هذا العالم الذي كان النزاع الفلسفي حوله في الماضي يدر حول هل هو عالم « معروف » ام « غير معروف » ، والذي اصححت مشكلتنا ازاءه الان هل هو «ممكن معرفته» ام يستحيل ذلك علينا ؟ اقول ان هذا العالم من الممكن ان نعرفه ، ان نلمسه بايدينا وتتحسسه اصابعنا ، ان « نحسه » ، وان نشعر به، نحم السطاء الساعين الى معرفته من اجل تحقيق ذواتنا ازاء ضخامته

شاعر واحد ، او قل اذا استخدمنا مثل هذا الشاعر مقياسا للالتزام او الثورية او المعاصرة - بحكم مناقشتنا لقضية الفكر في الشعر ؟ ان قصر حكمنا - لصالح هذا الشاعر - بالمعاصرة او الالتزام لانه «الشاعر الثوري» في رأي الناقذ ، نافين صفة الالتزام والمعاصرة عن الشاعر الحائر او الشاعر القريب او الشاعر الصانع ، اقول ان مثل هذا الحكم لا يقل خطأ عن الحكم العاكس تماما . ومثلما ينبغي ان نسال عن نوع الفربة او الحيرة او الضياع ، علينا ان نسال عن نوع الثورية . فليس كل رفض للواقع ثورية وليس كل تمرد يمكن ان يكون جينيا لثورة، مثلما يصدق القول بأنه ليست كل حيرة او غربة او ضياع انهزامية ونكوصا او تخلفا . ان الحيرة بين الذات الخلاقة والجماعة ، كما ان الفربة المنقبة عن مامن لروح الفرد المبدعة في بيئة تحكمها قيم السرعة والتعزق الصنيف والمادية ، والضياع الرافض لكل قيم القديم المتهترئة ، كلها رؤى لمصرنا انسانية رغم ذاتيتها ، شاملة بالنسبة للمتلقى الفرد رغم جزئيتها بالنسبة لوجدان الشاعر .

نرى هنا ان لا بد من وقفة اخرى عند قضية الرؤيا المعصرية في الشعر ، هذه التي تحل محل قضية الشكل والمضمون في تجربة الشعر الحديث . فاذا كان علينا ان نواجه عملية تحديد موضوعية لما يسمى بالرؤيا المعصرية الشاملة ، كبديل للرؤية الجزئية من الزوايا السياسية او الاخلاقية او الفلسفية ، فان علينا اولا ان نتبين عناصر او مكونات هذه الرؤيا ، على المستوى الانساني الشامل - الى الحد الذي يسمح به جهد العقل - ثم على المستوى القومي وهو ما يهمنا هنا .

بالنسبة لعدد من الكتاب او المفكرين العرب ، ما ان تعرض لهم قضية « المعاصرة » او الرؤيا المعصرية ، حتى تقفز الى اذهانهم والسنتهم على الفور صورة الثقافة « الفربية » المعاصرة بابطالها الذين تناسلوا من تزاوج مسيحية القرون الوسطى مع فلسفات القرن العشرين المثالية لينتجوا ذريتهم الشهيرة ، جويس واليوت واذا باوند وشاغال واونيل (على سبيل المثال) . فمن « يوليسيز » الى « الارض الخراب » الى « الاناشيد » الى « سقوط الملك » الى ديون انتوني » (بطل « الاله الكبير براون » لاونيل) ، تشكل امام عيون هؤلاء الكتاب صورة رؤيا عصرنا الآتية من بين شاطئ الاطلنطي الشماليين . وهم غالبا ما يسحبون هذه الرؤيا على وجوهنا نحن ، زاعمين بأنه ما دامت هذه هي عناصر « الرؤيا الحديثة » فلا بد وان تكون هذه ايضا هي عناصر رؤيانا ، او ما ينبغي ان تكون عليه .

ونحن اذا رفضنا كابناء واقع ثوري تلك المغولة المثالية التي تدمغ ألزمن الانساني بالجمود ، زاعمة ان التاريخ يعيد نفسه ، فنحن نرفض ايضا ، وانطلاقا من المكان نفسه كل زعم يقول بمناقضة التاريخ لنفسه . ورغم وعينا لما تحمله بوتقة التاريخ من متناقضات هي صانعة حركته ودافعتها ، فان علينا ان نعي كيف تكون تلك المتناقضات نفسها وجوها متقابلة لواقع تاريخي واحد . كذلك اذا نحن وعينا اثر الرياح الفربية على سهولنا وسنائرنا ، وعرفنا مقدار ما تعريه هذه الرياح - او عرته - من طبقات الرمال والرماد المتكلسة على وجه واقعنا ، فان علينا ان نؤكد دائما ان وجه هذا الواقع الاصيل تحت طبقات الرمال والرماد هو منبت بذورنا الحقيقي، الذي لا بد وان تمتد اليه جنورنا لتمتص انمنما ادخره من غذاء ، وان اكثر ما ظهر على هذا الوجه من التواءات وندوب انما كان اشبه برد الفعل العضوي لصراع احتدم مع مطلع القرن الاخير وكان وقود هذا الصراع هو كل ما شيدناه طيلة ثلاثين او اربعين قرنا من الزمان من ابنية فكرية واخلاقية ونفخت على هذه الجمرات كل الرياح الفربية .

ولكن مرور الرياح الفربية بارضنا لم يكن عبورا او ضيافة، وانما تحولت اكثر هباتها الى ما يشبه ارجال الجراد ، اصبحت قوى منظمة لفزو كل معاقلنا المتهترئة وشبكة التهدم . وبينما كان على الرياح - او كان هذا هو المفروض لو استقبلناها نحن في ظروف افضل مما تم بالفعل - ان تكس طبقات الكلس المتجدد ، اذا بالرياح والكلس جميعا يتحدان في صراعهما ضد خير التربة الاصيلية وبذورها الطفلة في آن معا. ولكن

وتعقيد المرعبين ، فقط من خلال « الشعر » ، او ان الشعر هو وسيلتنا الاساسية في هذا السبيل !

والان ، اي شعر ذلك الذي نحن بسبيل البحث عنه آملين في اكتشافه ، او ان لم نكتشفه ان نوجده ؟ اتراه سؤالاً شديداً الخلاء ؟ قد يكون كذلك فعلا ، ولكن فليكن ههنا الان هو البحث عنه ، مارين بمحاولات العبور السابقة بين القطبين المتباعدين . ولكي نسرع الى تحديد الفترة الزمنية الشعرية ، التي يقلب الفن ان سنمثر فيها على بغيثنا ، نقول انها فترة ما بعد الحرب الاخيرة . وهي نفس الفترة التي شهدت اولى ثمار جهود شعراء فترة الانتقال ، من اصحاب الديوان الى المهجرين . كانت المؤثرات التي عايشها شعراء الانتقال هؤلاء وبهرت انفسهم حتى ملامهم التطلع الى خلق « اشباه » او صور طبق الاصل من « تيسون » و « بايرون » و « لونجفلو » ، اقول ان وجود هذه المؤثرات قد واكب تطلع من نوع اخر . ذلك هو التطلع الاجتماعي نحو النمو السريع من اجل ايجاد المجتمع – بمعناه الواسع – الذي تخلق بايرون وكيتس ووردزورث في رحمهم ، او المجتمع الذي خلق هؤلاء الشعراء واستمتع بهم وكانوا هم بداية الثورة على قيمه وقوانينه وتركيباته غير « الشعرية » . ولكن الصدمة التي نالتها « الطبيعة المحلية » من الرومانتيكيين الاوروبيين كانت مؤلمة وجارحة . لقد اكتشفوا ، او اكتشف نسلهم ان التنفي بحرية الفنان والفرد لا يعني الحصول عليها ، وان الهيام بين الاجام وفتح الازد على امتدادها لاستقبال الموج والريح والنفوس في بطن الظلمة ثم الاحساس بالاسى لانسحاق ذواتهم امام كل عناصر الطبيعة او المجتمع المدمرة ، لا يمكن ان يحقق التماسك لذواتهم المسحقة . واكتشفوا ان مجرد صراخهم في وجه الطبيعة او المجتمع ، او التهليل لهما والتسبيح بحمدهما ، معلنين غريبتهم وضياهم وحزنهم ، او انسجامهم واستقرارهم وبهجتهم ، غير المبرر في نظر الطبيعة والمجتمع ، سواء كانا خصمين ام صديقين ، وغير المبرر في نظر من يجد في نفسه استعدادا للتعاطف مع صرختهم الحزينة او الاقتناع بصيحات الفرخ التي يطلقونها طالما انهم لا يقدمون تبريرهم من خلال التجربة الشعرية نفسها ، اكتشفوا ان هذا الصراخ او هذه « الطرشة العاطفية » لا يمكن ان تؤدي بهم الى ذوبان ارواحهم في خضم الكون او المجتمع – ذلك الذوبان المريح الهادئ ، ولا الى تحدد كياناتهم تعددا يعني تأكيد استقلالهم كافراد وكلهميين . ومن الناحية الاخرى اكتشفوا او اكتشف نسلهم ان مجرد الهتاف باسم الشعب والوطن ، ومجرد التكبير لاسم الحرية التي هي القدر ان شاءه الشعب حقيقه ، او مجرد ذرف الدموع الحزينة وتصعيد الزفرات امام يؤس البائسين وعريهم وجوعهم ، اكتشفوا ان الهتاف والتكبير والبكاء ، لا يعني ان يحقق الشعب حريته او ان يحصل الشعب على استقلاله او ان يشبع الجوعى او يكتسي المرأة . وحينما وقف بعضهم :

« مولى الجبهة شطر السماء

كانما يرقى الدجى ناظراه »

(علي محمود طه – الله والشاعر – الملاح التائه)

تحولت تجربة اكتشاف الكون ومعنى الوجود الى محاولة فلسفية بالغة السطحية واضحة الافتراض ، متلألئة بصورها الشعرية المنحوتة من وجدان رومانيكي خصب ، تتناثر فيها مقولات فلسفية معتمة فاقدة الوهج ، لتقتل التجربة الشعرية شاملة الرؤية عند الرومانتيكيين ! . لقد مضى هؤلاء اذن يتجولون على امتداد اضلاع هذا المثلث القصيرة ، الذات والمجتمع والكون . ولكنهم في اي اجتماع ساروا ظلوا داخل مساحة المثلث لا يتجاوزونها طالما انحصر مدى رؤيتهم بقدر ما تزداد حدة انفعالهم ، دون ان يعثروا لانفسهم على اساس موقف فكري متميز ، او دون ان يكون « للفكر » في شعرهم تأثير ملحوظ ، وبالتالي دون ان يمتزج الفكر بتجربتهم الشعرية ليمنحها ثقل التجربة الانسانية ونفاذ قدرتها على الاكتشاف .

ولكن آلام التمزيق الرومانتيكية هذه ، وما اطلقت من صدور

شعراتها من صرخات ان لم تصل الى اعماق قلب الانسان في عصرنا والى اعماق العصر ذاته ، فقد هزت من غير شك اوتاره ، اقول ان هذه الآلام وتلك الصرخات كانت اشبه بالآلام الوضع المبكرة قبل منح الوليد الجديد . كانت رؤية « حديثة » اقرب الى روح العصر واشبه بالانقلاب الكامل ضد التراث ومكتسبات الواقع جميعا – في جانبها المنمرد على الاقل ، ولكنه كان تمردا عاطفيا ومنغلقا لم يستطع الاستمرار بحكم تشنجيه العصبي بين ازمة الحرية الذاتية وحرية الجماعة – هاتين الازمتين الواقعتين – عاجزا عن تقديم تبرير تمرده . وهو العجز الذي عكس عجزا سابقا عاياه الواقع نفسه في الثور على حل لازمته . اقول ان هذه الآلام وتلك الصرخات هي التي ولدت محاولة العبور الثانية .

فمن تحت جناح التمرد يمكن ان تولد الثورة ، خاصة وان تطلب الواقع هذه الثورة والح في طلبها . فقد كانت الرغبة العارمة في التخلص نهائيا من التراث ومن اثاره دون تبصر وفي هجرة له كاملة . وكان اكتشاف ازمة حرية الفرد كانكاس مباشر وميكانيكي لازمة حرية الجماعة والنظر الى الفن – والشعر معه – باعتباره وسيلة من وسائل النضال لتحقيق حرية الفرد والجماعة معا عن طريق وعيها بواقعها وعيا علميا ودقيقا ومباشرا . وكان تحول صراع الحرية الوطني واكتسابه لضمونه الاجتماعي بعد الحرب الاخيرة . كانت هذه كلها هي العوامل التي ولدت محاولة خلق الصلة بين الانسان وواقعه ، في شعر كمال عبد الحليم والجواهري ونسلهما الكثير ، عبد الوهاب البياتي في بداياته ومحيي الدين فارس والفيتوري وجليي عبد الرحمن ... الخ . كان النظر الى الواقع ومحاولة اكتشافه بطريقة مباشرة وكان المنهج « العلمي » في الربط بين المجتمع والشعر ، والنظر الى « ذات » الشاعر او « وجدانه » باعتباره المكان او المجال الذي ينم عليه ذلك الارتباط ، اقول ان هذا المنهج وهذا النظر كانا صيحة هذه الفترة الغالبة . وعلى قدر ثراء الواقع وخصوبته ووفرة منحنياته وما يمكن ان يمد به وجدان الشاعر من تجربته ، كانت الامال التي انقذت على هذه المحاولة الرائدة . ولكن النظر الى الشعر باعتباره « وسيلة » الى جانب المفهوم الضيق للالتزام الذي ساد هذه الفترة وتحت وطأة الحاح فكرة التزام الشاعر الصارم « بالثورة » الجماعية كحل وحيد لازمة الحرية الجماعية ، ومع عدم النظر الى وجدان الشاعر الفرد والى معاناته – تلك المعاناة من المفروض ان تكون شاملة الدلالة – تحولت الرؤية الواقعية الى منهج واسلوب معا ، واصبحت لغة الشعار والتقريب والبرنامج هي لغة الشعر ، وانحصرت التجربة الشعرية داخل نطاق استهداف التعبير عن الجماعة ككل . وكانت النتيجة ان فقدت الجماعة املها في ذلك الصوت – على الصورة التي شبت عندها في بدايته – وهو الذي كان من الممكن ان يعبر عنها ، لو كانت تجربتها ومعاناتها قد اصبحت – ومن خلال التجربة الشعرية – تجربته الخاصة ومعاناته الذاتية .

ولكن هذه المحاولة التي استطاعت ان تتخطى ازمة الحرية الذاتية بصورة كاملة ، والتي امتزجت في انظار اصحابها الحرية الوطنية بالحرية الاجتماعية ، وحققت لنفسها امكانية ثراء وتطور لا حد لهما بارتباطها النظري المفروض بالواقع ، تمتع منه ما وسعها الجهد وما اتسمت لها الدلاء ، اقول ان هذه المحاولة وان اخفقت في – تحقيق – العبور ، الا انها منحتنا المادة الخام الصلبة التي يمكن ان يشيد منها الجسر الصالح لذلك . فقد اصبغ الشعر واعيا بمصدر الالم والبهجة ، موطن الداء ومستكن الداء ، الواقع نفسه ! .

ولكن « الواقع » لم يكن مجرد الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي يعيشها الناس ، وانما هو امتداد في الزمن الى جانب كونه امتدادا في المكان ، وهو بصمات وندوب وجراح ، وبقايا امال ومطامع ومخاوف ، ومخلفات افكار ونظم ومعتقدات خلفها الواقع « التاريخي » على امتداد طريقه عبر القرون ظاهرة او مستخفية في عقول الاحياء من البشر او في ارواحهم . ولئن كانت الرؤية الواقعية قد امدتنا بتلك الطاقة العظيمة بارتباطنا على اساسها بارض الواقع ،

مثلا كان لانيوس العملاق كلما لمس بقدميه ظهر امه « جي » ، الا انه كان من الضروري ان تنتبه الى خطورة اللمس السطحي للواقع ، والا هبنا نفس الخطر الذي هدد انيوس ، ان نجد القوة التي تتمكن من رفعنا عن السطح ، فنفقد مصدر القوة اذ ذاك ونستسلم للقهر . كان من الضروري ان نشعر بامتداد الواقع عبر التاريخ من خلال رؤية تكتشف القيم الاسطورية والفلسفية والدينية واللغوية الكامنة في تراث الماضي، والتي يمكن تطويعها كرموز وكادوات تعبير شعرية - للتدليل على هذا الواقع القائم واكتشاف ارتباطاته واسسه وامكانيات انتقاله فسي المستقبل عبر الزمن الآتي . كانت الازمة التي واجهها صلاح عبدالصبور في « الناس في بلادي » واحمد عبد المعطي حجازي و خليل حاوي والسياب في بداياته هي ازمة فقدان الامل بصورة مطلقة في الواقع القائم، الخوف منه والرغبة في تغييره من خلال الوعي به ، المعاناة المفضة لتجربة جماعية هي بعينها ما تسحق ذواتهم والاحساس المبهم بان ما يسحقهم في هذا الواقع انما يكمن في قوة مجهولة تسربت الى زمانهم من ازمة بائدة او دفعت بهم الى مدن ..

« من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد ما بعده فصول ..

واهلها تحت اللهب والفيار صامتون

ودائما عى سفر .. » (1)

مدن لا بد لهم من معاناة العذاب قبل ان يفهموها ولا بد لهم من سبر اغوارها وشرب نعيمها لكي تفهمهم . ولم يكن الوقوف على التراث عند هؤلاء مجرد عودة منهم الى الماضي تحمل معنى الردة او النكوص عن مواجهة الواقع القائم ، ولكن السندباد وزهران ، وعشتار وبابل، والمسيح والرب ، كانت كلها رموزا تلقي بظلالها ودلالاتها على الواقع ، تكشف اعماقه التي غيبها الزمن ، ولكنها ما زالت باقية وفعالة في وجدان الناس ووجدان الشاعر الذي استبطنها وعانى مضمون تجربته من خلالها وعبر عن هذه التجربة بها ، ولكن بعد ان تخلص او كاد من مفهومها الذي وجدت به في الواقع التاريخي ، وحاول الكشف باستخدامها عن الواقع القائم ، محاولا ان يمنحها - بالتجربة الشعرية - مفهوم العصر لها ولهذا الواقع في آن معا .

ولكن الرغبة في استبطان الماضي يهدف جلاء ظلاله الملقاة على الواقع من خلال التجربة الشعرية ولغة الشعر وعن طريقها ، اقول ان هذه الرغبة تختلف اختلافا جسيما عن الرغبة في « فلسفة » الواقع والمثور على الاحكام العامة المطلقة المسبقة التي يعتقد الشاعر انها تحكمه . فاذا توصلت الجماعة او كادت الى حريتها الوطنية في بعض اقطار الوطن ، وبدت بشائر هذه الحرية حقيقة تدق ابواب العصر وليست مجرد امل غائم غير ملموس ، واذا استطاعت بعض الاقطار المتحررة ان تمنح الحرية الوطنية مضمونا اجتماعيا حاسما في نفس الوقت الذي لم تكن قد تبينت فيه بعد مسار موقفها ازاء حرية الفنان الفرد وحرية الفنان بالتالي ، واذا كانت سبل النظر الى التراث ومحاولة استبطانه مختلفة الزوايا غير مستهدفة كلها اكتشاف الواقع القائم من خلاله ، واذا تسربت اليها صيغة الرؤيا العصرية عبر افواه ابطال الثقافة الغربية وشبكة الانهيار ، وسلم شعراء استبطان التراث بهذا الفهم الجزئي والسكوني والقاصر للتراث والرؤيا العصرية جميعا ، حينئذ بدأ نكوص هؤلاء . لقد كان وقوفهم عند حدود الفهم « الفلسفي » الاستاتيكي . للاسطورة والاوروث عموما ، دون محاولة فهمهما على المستوى التاريخي على اساس وضعهما في مكانهما الصحيح من العمالة التاريخية الجذلية ككل ، ودون محاولة اكتشاف تطور مفهوم الاسطورة والاوروث واكتشاف ما استوعبها مع كل تغير اجتماعي على مر الزمن ،

(1) احمد حجازي - رسالة الى مدينة مجهولة - مدينة بلا قلب

اقول ان وقوف شعراء هذا الاتجاه عند حدود هذا الفهم هو ما منعهم من اكتشاف دلالة التراث الروحية في ارتباطها الجدلي بالواقع القائم وتبادل التأثير المحتوم بينهما . وهكذا بدأ البحث عن « الصوفي بشر الحافي » طالما ان المسألة كانت مسألة تراث ايا كان ، وطالما لم تحل الرؤية الواقعية المادية - بصورتها الزدناوفية - مشكلة حرية الفنان والتزامه ، وطالما لم تؤد الحرية الوطنية تلقائيا الى تمتع الفرد والفنان بحريتهما كاملة ، بدأ البحث عن هذا الصوفي الساذج كملجأ اخير للشاعر الذي كانت ازمته هي ازمة جماعته ، ثم لما انفصل بازمته عن «مشاكل» جماعته المادية والروحية ، أثر ان يبحث لنفسه عن ميتافيزيقا جديدة ، يصوغها في قالب الاحكام المطلقة الفارقة لروح الشعر ، لغة وصورة وموسيقى وبناء على وجه الاطلاق . وهكذا تحولت : « شعر حبيبي حقل حنطة » او « اود لو اشم نفحة الجبل » ، الى « الحب بالظانة اختنق » او « لو انك ركبت كلاما من فوق كلام ، من بينهما استولدت كلام ، لرأيت الدنيا مخلوقا بشعا ، وتمتعت الموت ! » . ولا تعليق لنا على هذا « الفكر » الموزون الذي هو من غير « شعر » .

ولئن كان صلاح عبد الصبور قد أثر في اخريات قصائد « احلام الفارس القديم » ان يتخلى عن صوت الشاعر ليقتمد مقعد الفيلسوف ، او اثر احمد عبد المعطي حجازي ان يكتب الاناشيد ، الا ان خليل حاوي ، على سبيل المثال ، قد أثر ان يقف بينهما ، محاولا ان يكون الشاعر والمثند والفيلسوف في آن معا . ولكنه - ورغم غنائته السائلة، ورغم تمرده على التراث العفن ، وتمسكه مع هذا بروح «السندباد» هذا الرمز الآتي من التراث نفسه ، ورغم توزيع روحه بين شاطئ الشرق باعث احزانه ، والغرب منفاه وسجنه ، الا اننا نحس في صوته ذلك القنوط ، والرؤية العيشية التخفية ، ولكن لا تخفيها بشارته الاخيرة بالفترة التي تكتشف الفصل قبل ان يولد في الفصول . انه القنوط من امكانية البعث في الوقت الذي يدق البعث فيه باشمته افاق عالمة، وانه الاحساس بعيشة الواقع ، في اللحظة التي يوشك الانسان فيها - على ارضنا - ان يمسك باصابعه اعناق هذا الواقع ولجمه !

هنا يجب ان نكشف المنهج الذي كان علينا ان نتخذه لتجميع ظاهرة الفكر في الشعر العربي الحديث ، لكي نكتشف في النهاية ذلك التيار التنامي الواحد الذي يربط بين اتجاهات الفكر في شعرنا منذ صرخات الشابي وتناجى الى رؤى البياتي واحزان عبد الصبور ومقولاته الى نوات ادونيس الكاذبة .

لم يكن من تعسب واحد من هؤلاء - كما نرى - ان يكون هو الشاعر المعاصر الوحيد ، ثوريا او حائرا او مفتربا ، بحكم عدم تعدد ملامح العصر « العربي » بعد بصورة حاسمة . ان الماضي ما يزال يعيش على وجه الواقع ويصور متعددة ، والواقع يتخذ لنفسه عشرات الوجوه وبعده عشرات المشاكك ، ويطرح - صادقا - عشرات التحولات والنظرات . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فالشعر العربي الحديث - رغم اشتداد عوده وحشاش معاده - ما يزال ناحيا عن وجهه الحقيقة، حائر من ناحيته الشكلية الجمالية المحضة ، ناحيا عن الرؤيا العربية الحديثة التي قد يستظلم ان وجدها واحتواها ان يكون هو « الشعر المعاصر الحديث » الذي لا خلاف عليه بصورة جوهرية . ولكننا ان شئنا تجميع عناصر « المعاصرة » العربية ذات الدلول الانساني الشامل عند شاعرنا الحديث ، لوجدناها تجمع بين الثورية والغربة ، بين التقريب عن التراث وبين النفي من الوطن ، بين رفض الواقع واحتفائه، بين طمعه بسكين الشعر العادة او تقبيل جراحه النقيحة .

من هنا كانت قدرة الشاعر على الامتزاج بالواقع من خلال الرفض الثوري ، موقف الرؤية التاريخية الاصيلية التي تعتمد الثورة في وقت

دارالطلیعة

للطباعة والنشر - بيروت ص.ب ١٨١٣

تقدم اخر منشوراتها

* الرأسمالية المعاصرة

تأليف جون ستراشي - ترجمة عمر الديراوي

* المساعدات العسكرية الالمانية

لاسرائيل

تأليف العميد الركن حسن مصطفى

* مذكراتي في صميم الاحداث

تأليف محمد مهدي كبه

* التسيير الذاتي

تأليف بويوفتش واخرين - ترجمة جورج طرابيشي

* حول بعض قضايا الثورة العربية

تأليف ياسين الحافظ

* حول استراتيجیة الثورة العربية

تأليف محمد مسعود الشابي

* الماركسية السوفياتية

تأليف هربرت ماركوز - ترجمة جورج طرابيشي

* حين قرع الجرس

قصص قصيرة تأليف توما الخوري

* اقبال

شعر بدر شاكر السياب

* يوم ميسلون

تأليف ابي خلدون ساطع الحصري

* تاريخ الاحزاب الشيوعية في الوطن

العربي

تأليف الياس مرقص

* الماركسية في عصرنا

تأليف الياس مرقص

واحد ، وقدرته على المعاناة الذاتية لآلام التمزق الاجتماعي والمخاض الثوري من رحم الماضي ، من لحد الحرمان والقهر والاستغلال والعنف ، من بين زحام القرادين والخصيان والعبيد ، وقدرته على العبور من المعاناة الخارجية لهذا الواقع القائمة على طرح الرؤية السياسية او الاخلاقية او الفلسفية بلغة التقرير والشعار والبرنامج ، عبوره الى المعاناة الذاتية لهذا الواقع نفسه والتعبير عنها بلغة الحلم والرمز والاسطورة والصورة الشعرية ، ان هذه القدرة وحدها ، حساسية الشاعر وتصوره لماهية الشعر ومكان هذا الشعر من نفسه بازاء احساسه بشعر الحياة نفسها ، لهي المولت الوحيد ، المعبر الوحيد بين هذين القطبين المتحركين ، قطب التطور المادي المتدفع بسرعة القطار ، وقطب التطور الروحي للجماعة المتمهل بسرعة السلحفاة .

وبينما يقف تغلب الرؤية السياسية او الاخلاقية او الفلسفية لدى الشاعر ، اي تغلب الفكرة على موسيقى الشعر وصورة المجسدة ، حالاً دون وصول شعره الى اعماق المتلقي طالما يقف الشعر عند حدود الشعار او التقرير او البرنامج مفتقداً في نفس الوقت الى مبرراتها العملية وتكوينها النثري المنهج والمنطق ، بينما يحدث هذا الشعر من مثل البياني وعبد الصبور احياناً ، يتكون سد من نوع اخر ييسر الشاعر والمتلقي لبنانه هي الكلمات نفسها ، ويتجسد المعنى الذي اشار اليه سارتر - اذا نحن حرفناه تحريفاً خاصاً - من ان الشاعر يصطدم حين قدومه اليها بالكلمات كأنها سد ، ذلك اننا نحن الذين نصطدم بكلماته كأنها سد بيننا وبينه ، حين محاولتنا الولوج الى شعره . ذلك انه في محاولة شاعر كادونيس او توفيق صايغ ان يمنح الكلمة معنى جديداً من خلال الصورة ، وان يضيف عليها خلال التجربة الشعرية ككل ، وفي محاولته لتعميم تجربة ذاتية والبأساء لباس المأساة الانسانية الشاملة ، وفي محاولته لاعطاء الازمة الواقعية ، ازمة القرية او انقطاع الصلة بين الحلم والواقع ، او اخلاق ازمة تمدد عنصر غير قابل للتمدد بطبيعته ، محاولة اعطاء هذه الازمة او تلك سمات الازمة الميتافيزيقية الشاملة في الوقت الذي تشكل فيه الميتافيزيقا - بوجه عام - عقبة بين الشاعر وواقعه ، فناعاً يرتديه الواقع من جانبه ويرتديه الشاعر من جانب اخر فيستحيل ان يتعرف احدهما على الوجه الحقيقي لهذا الاخر . والمشكلة هنا هي ان الواقع خضوعاً لمنطق تطور التاريخ سرعان ما يلقي جانباً بكل افئنته ، بينما يمضي الشاعر اذ يتضاعف احساسه بالقرب او يصدق الازمة التي اختلقها لنفسه ، واذ يواجه ازمة انكاره وعدم الاعتراف به وبرؤياه ، يمضي باحثاً عن فناع جديد بينما نحن نطالبه بوجهه الحقيقي ، من خلال هذه المحاولات تفقد الكلمة دلالتها القديمة ولا تكتسب المعنى الجديد المطلوب . ان غموض رؤياهم الخاصة و « غربتها ! » ترددهم بين فينيقيا والاندلس ، بين الكهانة والصوفية ، بين بعل والحلاج كما قد يفهمونه ، بين التاريخ الذي لم يمنح الواقع ملامحه فانهوا الواقع بعدم شرعية بنوته لهذا التاريخ - الاب المزعوم ، وبين الواقع المشوه الذي اعتقدوا فيه تشوهات مختلفة متجاهلين تشوّهاته الحقيقية بحثاً عن يوتوبيا غامضة يلبسونها رموز مهيار حتى يلبى الرمز ويفقد معناه بتخطي الواقع الثوري له وتجاهله اياه ، او النفري او عبد الرحمن الداخل في « تحولات » هي فسي حقيقتها « انقلابات » غير مفهومة او مبررة - الا اذا كان القلق الفكري او الضياع وحده تبريراً - اقول ان هذا التردد الى جانب غموض هذه الرؤيا هو ما يلجئ الشاعر الى اتخاذ مسوح الكاهن احياناً او اقتعاد مقصد الفيلسوف .

اما نحن ، فلو كنا بحاجة الى كاهن او فيلسوف ، لبحثنا عنهما في مظانهما ، ولكننا لا نبحث عند الشاعر الا عن الشعر ، ذلك الذي يميننا على احتمال العالم اولا ، ثم فهمه ، وتفسيره ، وفي انشاء ذلك ، الاستمتاع به ! .

سامي خشبة

القاهرة

لامرأة جميلة
من ريفنا المغمور بالضياء
لامرأة نادرة في عالم النساء
اخبيء الاشواقا
ولهب الضلوع ... والعناقا

★ ● ★

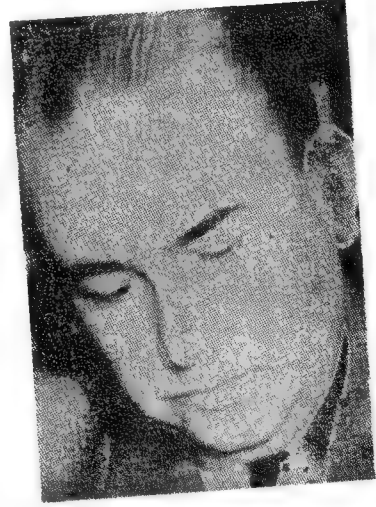
لربة تجلت
لشاعر مضيع شرود
فلونت شروده
وجملت ببسمة وجوده ،
لحلوة احبها وجداني
لا طينتي الظمآنه ،
احب في اعماقها انساني
المرأة الانسانيه ،

اخبيء الضياء والعبيرا
والفرح المجنح الكبير ...
فانها ... من بعد ان طويت
اذ تألقت
شراع تيهي الزمن
وبعد ان احرقت في شواطئ الضياع
كل السفن ،
خشبة النجاة في يدي
والجزيرة الوحيدة !

★ ● ★

لطفلة ، لحبها احب من يسيء
اعيش في خميله
من امل مهدد مفيء
اداعب الاطفال والحملان في سهولنا
وزهرنا المفوف الثغور في حقولنا
لاجلها احب كل شيء
ارى الحياة جنة وفيء
احس نفسي تسع الوجود
وانها مجهولة الحدود !

استوار محبسة



فؤاد الخشن

بيروت

رحلات خليل حاوي والسلاكة

بقلم خليل سليمان كلفت

خليل حاوي واحد من رواد الشعر الحر الذين خلقوا في الادب العربي الحديث شعرا يجد مكانه بين الانتاج الشعري في عصرنا في كل مكان . وفي هذا المقال الذي ليس هو دراسة لشعره وليس نقدا له وانما عرض يحمل انطباعات قارئه محب لهذا الشعر ، ارجو ان اوفق في تتبع رؤياه الشعرية في رحلات « نهر الرماد » و « الناي والريح » و « بيارد الجوع » .

وابدا بالكلام على ديوان « نهر الرماد » الذي يضم بين دفتيه خمس عشرة قصيدة نظمت بين عامي ١٩٥٢ ، ١٩٥٧ ، عام ١٩٦١ . وفي اولى قصائد الديوان : « البحار والدرويش » نلتقي بالسندباد الذي لا يسميه الشاعر باسمه ، فهذا البحار يقوم برحلة الى الشرق باحثا عن المجهول ، وبعد ان عانى دوار البحر ، وافلت من اشتداد الكهوف رمته الريح للشرق الصديق والتقى بذلك الدرويش الغائب عن حسه ، والذي رث وتمن ، ونمت الطفيليات في جلده ، فيحاوره بحارنا طالبا منه ان يخبره بكنوزه المجهولة ، فيحدثه هذا عن الفيب الذي لا يفيق منه ويلقي عليه رؤياه الغاضبة على حضارة الشاطيء الغربي ، التي هي بشور ورماد مسن نفايات الزمان ، وتبتر التجربة برفض البحار الذي مات الضوء في عينيه :

خلني للبحر ، للريح ، لموت
يتشر الاكفان زرقا للفريق ،
مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذاك الضوء في عينيه ولا ذل الصلاة
ولكن هذه القصيدة البتراء ، تحمل بذور المسائل التي سوف تستغرق شعر خليل حاوي كله .

من هذه الرؤيا المتشائمة يخرج الشاعر بعدد اسباب يأسه ويقيم الادلة والبراهين التي تدن عالاه العربي الدامي . ففي قصيدة (ليالي بيروت) معاناة لحياة بلغت تفسخا لا حد له :

وغربا ميتا اطفو على دوامة
حرى ويميني الدوار
ويخيم على القصيدة ظل الاستسلام التام
لروح النوم الرحيمة بل سم الانتحار :
في هنيهات يهون الكفر فيها
وتستمر البشور في التفسخ والانتشار ،

وهو يرى في قصيدة (دعوى قديمة) حياته ،
وحياة قومه ، في صورة بشمة :
حلوه الحي

تري من مط ثديها الى البطن
والوى انفها منقار بومه ؟

وعندما يقارن الحال بالامس ، يقارن بومة
اليوم البشمة بمرضعة الامس الرحيمة :
حضرها كهف من الصفصاف

ريان الظلال

يطلق صيخته القويه :

كيف لا يدوي ويحتج الصدى
يدوي جريخة ؟؟

وفي قصائد « نعش اسكاري » و « جحيم بارد » وربما « بلا عنوان » و « الجروح السود » نلتقي بزوجة « لعازر عام ١٩٦٢ »
يوجه اليها سهامه المرة في الاولى :

ولماذا انت ما زلت

تفنين العذارى

وصبايات العذارى ،

وصفاء الظل والنبوع في « صنين » ،

والام التي ترحم ، والاهل الفيارى

انت يا موطوءة النهدين

يا نعش السكاري !

وتفنين ، كان الظل في عينيك

ما مات ، ولا الينبوع غارا ،

وكان العاصف العاتي

سيرني لبني بعد حين تتواري

بعد ان تمتصها الحانات

ترميها الى الشارع تفلأ وغبارا ...

ونلتقي بها في الثانية ، وهي نعاني الخيبة والياس وتحدث باخبار زوجها الذي صرغته الرؤى السوداء وخلفته « باردا مرا مقيت »
و « ليت هذا البارد المشلول - يحيا او يموت » ، وتقول له في نهاية الثالثة :

ابتعد ، كفاك من صخر

وفي عينيك اعياد ذليلة

وفي الرابعة يمشي الزوج وراء جنازتها
البشمة :

امراة تخفي بكف عينيه

الزرقه الرهيبة

ثم :

خليتها تروح ،

جنازة خرساء لا تنوح ،

حمى جروح

ودم يسود في الجروح
واذا كان الصراع القائم في كل هذه القصائد بين لعنين رئيسيين هما الحياه والانسان على اطلاقهما او على شروطهما العربية ، فهو صراع بين ارض خراب تتمنى لو انسحبت من اقدام الاحياء وبين انسان « جحيمه في دمه » لا يملك منه فرارا وتأتي الصرخة الاليمه :

وكيف اصبحنا عدوين

وجسم واحد يضمنا ، نفاق

انه عالم قوانينه الياس والمجز والشلل

التام

والقصيدة الثامنة في ديوان « نهر الرماد » في (جوف الحوت) تستمر في معاناة الموت:

وانا في الكهف محموم ضريب

يتمطى الموت في اعضائه ،

عضوا فعضوا ، ويموت

كل ما اعرفه اني اموت

مضغة تافهة في جوف حوت

لا وجود هنا لامكانيات الخروج من جوف

الحوت ، فكل الاحلام ميتة :

وعرفت الحلم والايامن والحب القريب

نبض قلبي ، وزند لين ،

وصدى يهيمه دفء الحبيب ،

صليب ورع فوق السريب

وخيال يتحدى

عظمة المجهول والسر الكبير

تموت كل هذه الاحلام العظيمة المشرقة

في جو جحيمي السعير :

في مده لا غد يشرق ،

لا امس يفوت

غير ان ناء كالصخر على دنيا تموت

ويغفر الحوت فاه ثانية وبتلمه سجننا
في القصيدة التاسعة « السجن » وهي صراع بين ماض يسبح في ضوء الشمس وضحكات الصغار وبين حاضر تمتصه عتمة السجن ويأكل جفنيه القبار وتنحل اشلاؤه رمة ، طينا ، عظاما بعثرتها ارجل الفيران ، ويرد الياس باب السجن في وجه النهار .

ونبلغ الرؤى السوداء نهايتها المحتومة في القصيدة العاشرة « سدوم » :

واذا نحن عواميد من الملح ،

مسوخ من بلاهات السنين

ويجرف السيل الجحيمي كل شيء .



خايل حاوي



« الجسر » وهي الاخيرة في الديوان تتطلع الى خروج فرخ النسر من نسل العبيد ، والى بيت جديد حر ، والى النسل العظيم يشيده :
يمبرون الجسر في الصبح خفا
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق الى الشرق الجديد
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
وعندما نمر الجسر تكون في البيت الجديد ، ذلك البيت الذي :
(يزهو باعمدة الحياة -
يزهو بغابات من المدن الصبايا -
لين ارضه وجاه -
ايصح عبر البحر تفسخ المياه ؟)

وبعد ان نفصنا ياس ذلك الانسان الذي (لا يعرف الا انه يموت) ، ندخل ديوان « الناي والريح » لنعاني خروج الشرق الجديد من كهوف الشرق من مستنقع الشرق المتيق .
بالقصيدة الاولى « عند البصرة » نخرج تماما من معاناة الموت الى معاناة التغير ، ويقوم الصراع بين بومة التاريخ « البصرة » التي تسوق الى الشاعر رؤياها الفاجعة وبين انسان نفث عفن التاريخ وراى الطريق . وهذا هو الشاعر يلجأ الى القيب الحزين ليصير مصيره الذي تعلق بما يرسم اصبع البصرة المقوس المتيق ويحل الجن فسي البصرة وتنجلي طرق القيب الملونة تسخر من هذا الذي يريد ان يعرف ماذا في غد يكون :

اراك تستحيل
لشجرة مسمومة ، ثم لتمساح عتيق
اراك تستحيل
لساحر يموه الاشياء في العيون
مهرج حزين
في مسرح الفجر .

وينكر الشاعر هذه النبوءة « نبوءة نسل العبيد » الكئيبة التي لا ترى ما يراه هو :
الا ترى ملء وريدي خمرة الشمس
عروقي شجرة البهار
دمي يحيل العفن الجاري
ثريات من العافية الخضراء والثمار

الشاعر الذي طلب الخلاص في قصيدة « ليالي بيروت » من مروحة انوم الرحمة وسم الانتحار ينفض عفن الياس في قصيدة « بعد الجليل » ويخاطب تموز :
انت يا تموز ، يا شمس الحصيد
نحنا ، نج عروق الارض
من عقم دهاها ودهانا ،
عله يفرخ من انقاضنا نسل جديد -
امما تنفض عنها عفن التاريخ .
واللعنة ، والقيب الحزينا
تنفض الامسى الذي حجر
عينها يوافينا بلا ضوء ونار ،
وبحيرات من الملح البوار ،
تنفض الامسى الحزينا
والمهينا

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلني
ويختم نشيده الشرق مخاطبا تموز :

بارك النسل العتيق
بارك النسل العتيق
بارك النسل العتيق

يا اله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد
ولكن بيننا وبين رؤيا « الناي والريح »
ذلك البيت . . (الذي يزهو بغابات من المدن الصبايا - لين ارضه وجاه) مرحلة عظيمة من معاناة الغير من عفن التاريخ ، من عواميد الملح ، من مسوخ من بلاهات السنين ، الى نسل جديد لا يبيد ، يشيد ذلك البيت الشامخ .

ويقف الشاعر في قصيدة (حب وجلجلة) يشيد بقومة ، يتحدى الصلب ، ويبدأ في قصيدة « المجوس في اوربا » يضع يده على بعض اسباب الموت الذي حل بقومه ، وكانما يرى وجهه لأول مرة ينشد نشيدا مؤثرا حزينا :

نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه .
نحن من بيروت ، ماساة ، ولدنا
بوجوه وعقول مستعارة
تولد الفكرة في « السوق » بغيا
ثم تقضي العمر في لفق البكارة
وفي قصيدة « عودة الى سدوم » ينزع الاقنعة ويعري وجوه « نسل السبايا » :
خلفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا
خرقا ، ممسحة في فندق الشرق الكبير .
ثم يرى الوجوه الصغيرة السمراء اللبنة
ويصيح :

ليحل الخصب ولتجر الينابيع
ويمص « الحضر » في اثر الفزاة ،
فارس يولد من حبي لاطفالي
وحبي للحياة
لتحل المعجزات

وها هي المعجزات تعود ويخرج من صديد نهر الرماد بعث عظيم وها هسي قصيدة

ويجب الجن :
لست ارى
فيرد عليه بقوة :
اني ارى الطريق
من اخرس الاصداء والبروق
من احرق العتمة والظنون
كانها من قبل ما كانت ولن تكون
ويرفض الرؤيا ويسخر منها :
اضحك من بصارة الحي
وما لفق جن ساخر لعين

وفي مزيج من الخوف من مصير اسود ، والثقة ببعث عظيم ، ندخل قصيدة « الناي والريح » نلتقي ثانية بناسك ضفاف (كام) لنعاني معه صراع الناي المقعد الكسيع والريح الفضوب التي تقتلع الاشجار المسمومة وتذرو الاثمار المفعنة وتحملنا في طريق البعث .
ولما كان الشاعر قد قال من قبل (وجحيمي في دمي) فانه يتأمل الان دمه وما يحتوي من غازات مسمومة وسياجات عتيقة وعفن وتشن نلتقي به في صومعة (كيمبردج) يصاني الخروج ، ينطق عليه باب الصومعة ، فتراه حبيسا بين كوم من الورق المتيق بهم يعبرها الى الباب ثم الى الطريق ولا يستطيع ، ويصطرع في داخله الحان الناي الحزين من ناسك مخنول يصبق رثته على لقب وكربي ، ويناشد سجنانه بان يعريه من هذه المسوح العتيقة :

لن يستحيل دمي الى مصل
كذبت ، كذبت ،

جروني الى الساحات ، عروني
اسلخوا غني شعار الجامعة

ومن اب وام ، ينتظرانه في صبر ، ومن :
تلك التي يبيت على اسي
ومعى دماءها شجي

وما احتفلت بلذات الدماء

انه يريد ان ينطلق من هذه الالحن الحزينة
ويتظهر استمدا للبعث مع الريح الفضوب ،
فينطلق في درب البدوية السمراء :

واحات العجين البكر ،

والفجوات اودية الهجير -

تنفض عن جدائلها حكايات الرمال

وتتظهر مما علاها من صدا ، فها هي الريح
تمسح ما تحجر من سياجات عتيقة في الدروب
وفي العقول :

ماذا سوى عقدا لقياب البيض

بيتنا واحدا يزهو باعمدة الحياة

يزهو بغابات من المدن الصبايا

لين ارضه وجاه

ايصح عبر البحر تفسخ المياه ؟

وهكذا تظهر حلوة الحي التي مط الزمن
الضنك ثديها والوى انفا متقار بومة ، تلك
المرأة التي كانت تخفي بكف عينها المزرقة
الرهيبه - لتخرج من الرماد عروسا مزهوة

بجديها الطويل وجبهتها العالية ، ولكننا
نترك الشاعر في نهاية القصيدة ذاهلا :
الحين بعد الحين تمر جهتي
صور وتثبت في الطريق
صور يشوهها الدوار
امي ، ابي ، تلك التي
تحيا تموت على انتظار
الناسك المخول في راسي
يشد قواه يهزني ، افيق :
بينني وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها
عمر من الورق العتيق

ينتظر ان تصف في مدى شفته العبارة
ليقول بشارته بفطرة تحس ما في رحم الفصل
نراه قبل ان يولد في الفصول .

ولكن بيننا وبين البشارة فصولا لم تنم ،
نقوم فيها الكيمياء بطفوسها لتظهر هذا
الانسان الذي لم يكن يعرف الا انه يموت ،
والذي يحلم الان بريح البعث .

وفي قصيدة « وجوه السندباد » معاناة
الميلاد بما نختم من رعب وخوف والقصيدة
تتكون من تسعة ارقام ترمز الى شهور الحمل
التسعة ، ويحكى لنا الشاعر اخبار السندباد
الذي عاد من رحلته وقد جارت عليه دمفة
العمر السفيه فوضعت على وجه ذلك الصبي
ذي الوجه الاسمر الطري الذي غص بالدمعة
في مقهى المطار فناعا يحمل ما زور العمر
وحفر ، بينا ترى حالوته تظل طفلة الاس
واصفى ، تنتظر ، ليبدى فيها الخصب لتخضر
انقاض حياهما في اعضاء طفل :

عمره منك ومني
دما في دقة يسترجع
الخصب المفني

وفي هذه القصيدة الحزينة يموت بعضنا
ونحتفل بطقوس دفنه (ولماذا - نعلن الوهم
ونظلي الجمجمة ؟) ويكاد ظل المسوت يخيم
باعثا في القلوب رعبا مهولا (ربما عادت الى
عنصرها الاشياء - وانحلت ضباب) ولكن
البعث ينتصر ومن الصور التي تهوى لقاع
لا قرار تخرج صورة جنين مكتمل الاعضاء
يريد ان ينطلق (ليعبر الجسر من كهوف
الشرق ، من مستنقع الشرق ، السى الشرق
الجديد) .

ان هذا الجنين المكتمل الاعضاء ، هذا
الوجه الاسمر الطري ، يقوم برحلة ليست
كرحلاته السابقة تلك الروايات عن الفول
عن الشيطان والمغارة والحيل التي تعيا لها
المهارة - ان رحلته الجديدة هي رحلة حساب
خاتمي يرينا المركز المالي للشاعر الذي ضيع
راس المال والتجارة وعاد الينا شاعرا في فهمه
بشارة وفي قصيدة « السندباد في رحلته

الثامنة » نبحر مع الشاعر في بحار اقسامها
العشر يحمل دأره معه ويهم بان يفرغها مما
حملت من امثلة عتيقة ومفاهيم رثة - كما
يقول في تقديمه للقصيدة - وندخل الدار
نتأمل ما في احد اروقته : هذا موسى يحفر
في الصخر وصايا ربه المشسر (الزفت
والكبريت والملح على سدوم) وهذا كاهن من
هيكل البعل - يربي افغوانا فاجرا وبوم -
يفتنس سر الخصب في العذارى - يهلل
السكرارى (و هذا المعري - خلف عيني وفي
دهليزه السحيق - دنياه كيد امرأة لسم
تفلسل - من دمها ، يشتم ساقها وما يطبق
- شطي خليج الدنس المطلق بالحريق) ومن
رسوم هذا الرواق (يرشح سيل مثقل بالغاز
والسموم) هو دما المحتقن الملقوم فسي
العروق (ويتظهر الشاعر من صدى هذه
الاشباح اللعينة ويعضي في ابصاره الى ان
يلغ شاطئاً من جزر الصقيع وهنا يرى
(رؤيا ما اهدت للفظ) :

ان ادعي ان ملاك الرب
التي خمره بكرا وجرم اخفرا
في جسدي المفلول بالصقيع
صفي عروق من دم
محتقن بالغاز والسموم
عن لوح صدري مسح
الدمغات والرسوم ،
صحو عميق موجه ارجوحة النجوم

وينتظر الشاعر وحده ذلك الشيء الذي
يحسه ولا يعيه . وفي القسمين الخامس
والسادس من القصيدة يعاني الشاعر آخر
انتظار : ان ذلك الشيء الذي يحسه عنده
ولا يعيه هو حلوة الحي تقترب خطاها
الجريئة (تفتق المرحان والمرج) ويحتفل بها
ايما احتفال :

كانها في الصباح
سقت من ضلوعي
نبتت من زئبق البحار
وفي القسم الثامن تأنيه الرؤيا :
بئر جفاف فورت ،
وفورت من عمتي مناره
اعاين الرؤيا التي نصرعني حينا ،
فابكي ،
كيف لا أقوى على البشارة ؟
شهران ، طال الصمت ،
جفت شفتي ،
متى متى تستعفي العبارة ؟

ان ذلك الشيء يقترب والرؤيا تفنى فسي
دمه برعشة البرق وصحو الصباح :
وسوف تأتي ساعة ،
اقول ما اقول .
وفي القسم التاسع تشرق الرؤيا (البشارة):
تحتل عيني مروج ، مدخنت

واله بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار ،
مليون دار مثل داري ودار ،
تزهو باطفال غصون الكرم
والزيتون ، جمر الربيع
غب ليالي الصقيع
يحتل عيني رواق شمخت
اضلاعه وانمقدت عقد
زنود تبتنيه ، نبتني اللحمة
ومن غنى تربتنا نستنبت
البور والرخام

وهكذا عانى الشاعر (الموت في حب الحياة)
وقد فال من قبل في قصيدة (بعد الجليد) :
ان يكن ، رياه ،

لا يحيي عروق الميتنا
غير نار تلد العناء ، نار
تتغذى من رماد الموت فينا ،
في القرار ،

فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا
وفي قصيدة (عودة الى سدوم) :
عدت بالنار التي من اجلها
عرضت صدري عاريا للصاعقة

وها هو الشاعر يعود وفي فهمه بشارة
يقول ما يقول :

بفطرة تحس ما في رحم الفصل
نراه قبل ان يولد في الفصول
بشارة لاولئك الذين يقول عنهم فسي
قصيدة (حب وجلجلة) :

من لولاهم ما كان لي
بعث ، حنين وتمني
ويقول عنهم في هذه القصيدة :
ما كان لي ان احتفي
بالشمس لو لم اركم تقتسلون
الصبح في النيل وفي الاردن والفرات
من دمفة الخطيئة
والان نتساءل :
ماذا حكى الشلال
للبرق وللسدود
لريشة تجود التمويه تخفي
الشح في اثنية العبارة ؟

وهل كان تفاؤلا ساذجا ذلك الذي فتح عين
الشاعر على اشراقة الانبعاث ؟ وقصائد «بيادر
الجوع» هي المحاولة على اجابة هذا السؤال،
انها اختبار لامكانيات التفاؤل ومعاناة لها.

لم يحك الشلال كل شيء فها هي البشارة
تضطرب في الصدور ولا يأتي الانبعاث وكيف
يأتي الانبعاث وفي طبيعته - كما يقول تقديم
لعازر عام ١٩٦٢ - ان يكون تفجرا من اعماق
الذات ؟ ان سؤال (عودة الى سدوم) (هل
تعود المعجزات ؟) لا يجعلنا نلتمسها ابعده من
خاتم شهرزاد الذي ينبثق من غيب حزين فهل

كان جنونا ما جعلنا ننتظر بشارة المعجزات:
وربما توجك الجنون
اهدي اليك خانما
يطوع النيب لما تريد
يستنبت الباقوت والمرجان
من اودية الصوان والحديد

هذه كلمات (عند البصارة) وفي قصيدة
(الكهف) اولى قصائد ديوان بيارد الجوع
يقتلنا ملل الانتظار :
وعرفت كيف تمط ارجلها الدقائق
كيف تجمد ، تستحيل الى عصور
ويعاودنا الرعب :
عابت رعب زوارق
تهوي مكسرة الصدى ،
عبثا يدوي عبر اقبتي الصدى
غيب السحاب البحر
يرسب في دمي
سمك موت
بعض اثمار معفنة ، قشور

لقد انمحت الرؤيا المشرقة وها نحن وجها
لوجه امام حاضرا ومصيرنا :
عيناى سمرتا على افق
الحديد بلا جفون
واخاف من كبريت صاعقة
يفجر فيهما ضحك الجنون
و :

ماذا سوى كهف يجوع ، فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح
الخط المجوف في فتور ؟ -
هذه العقارب لا تتور ،
رباه كيف تمط ارجلها الدقائق
كيف تجمد ، تستحيل الى عصور
انه ليس الياس ولكنه السام ومعاناة
الانتظار . ليس هنا شيء عن (كل ما عرفه
اني اموت) ولكنه اختبار لامكانات القيام من
الموت .

وفي قصيدة (جنية الشاطئ) معاناة
لاستحالة التطهر ، لقد حفرت القرون دمقتها
السوداء على وجه البراءة ، واذا كان الانبعاث
الحقيقي يتطلب تطهرا حقيقيا تعود الحياة
بعده الى براءتها الاولى ، فبقار الدهور لا
تنفضه المعجزات وفي قصيدة (الناي والريح)
تأملنا الريح الفصوب تمسح ما نحجر - من
سياجات عتيقة - ويعود ما كانت عليه التربة
السمراء في بدء الخليقة - بكرا لاول مرة
تشهى - بخضن الشمس) فاننا هنا في معاناة
استحالة ذلك ، ان السياجات العشر تحيط
بجنيتنا و (جسد اللعينة لا يطهره العماد)
وفي الصراع الناجم عن هذا المحال تستحيل
جنية الشاطئ البريئة (حلوة الحي) الى
(شمطاء تنبس في الزابل - عن قشور
البرتقال ويحل بها الياس بله الجنون .

نتنقل الان الى القصيدة الاخيرة في ديوان
بيارد الجوع وهي قصيدة (لعازر عام ١٩٦٢)
هذه القصيدة الرائعة الخصبة القادرة على
بلوغ اعماق من الحزن بعيدة الفور . يذكر
القارئ ذلك الانسان القاتل (كل ما اعرفه
اني اموت) ويعرف الصعوبة التي تبلغ
درجة الاستحالة في ان يقوم ويقف على
قدميه ، يثيق انبعاثه من اعماق ذاته . ان
ضربة الساحر توقظه هنا رغما عنه وهذا هو
يسوع يصرخ فيه بصوت عظيم (لعازر هلم
خارجا) (فخرج الميت ويدها ورجلاه مربوطات
يسوع حلوه ودعوه يذهب) . وماذا ينتظر
باقمطة ووجهه ملفوف بمنديل . فقال لهم
من ميت حجره شهوة الموت تبعثه عنايئة
الناصري رغما عنه ؟ اننا نلتقي به في هذه
القصيدة في الاقسام الثلاثة الاولى لاننا
برقاده اللذيد الذي لا يزعه الم الفصل
يتمنى ان يستمر رقاذه ويمعن فيه الى ما لا
حد :

عمق الحفرة يا حفار ،
عمقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد
يخاف من كل اسباب الحياة :
اه لا تلق على جسمي
ترايا احمرآ حيا طري
ويمعن في طلب الموت الذي سلب منه :
لف جسمي ، لفه ، حنطه ، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت، فحم حجري
وكيف يحييه الناصري (لجلو - عتمة
غصت بها اختي الحزينة) والرؤيا للنعينة
لا تزل عيناه (سمرتا عليها) :
لم يزل ما كان من قبل وكان
لم يزل ما كان
برق فوق راسي يتلوى افهام
شارع تصبره الفول
قطمان الكهوف الممتة
مارد حطم وجه الشمس
عري زهوها عن مجعته
عتمة تنزف من وجه الثمار ،
الجماهير التي يملكها دولاى نار
من انا حتى ارد النار عنها والدوار

هذا ما يقوله من عرض صدره عاريا فسي
سبيل الجماهير (من لولاهم ما كان لي -
بعث ، حين وتمني) ثم نلتقي بزوجة لعازر
التي هي حلوة الحي (ترى من مط بديها
الى البطن - والوى انفها منقار بومة ؟) وهي
لك البقي (انت يا موطوءة النهدين - يا
نفس السكارى) وهي تلك التي تمت لو انها
ما زالت في الشارع تصطاد الذباب وهي
(بتتهم تستمرىء الناب الذي يفرز - فسي
البض الحرير - ولكن ناب خصي - ان يكن

ناب امير) وهي اخيرا جنية الشاطئ (جسد
اللعينة لن يطهره العماد) وكل هذا التاريخ
البشع يقف جسرا حائلا بينها وبين زوجها
وعائقا غليظا دون تفاعلهما (وفي عيني عار
امراة - انت ، تعرت لقرىب) وهي تعاني ان
(جسد اللعينة لن يطهره العماد) لقد قال
الشاعر اجاثون في القديم (شيء واحد لا
يملك الله ذاته القوة على فعله ، ان يجمل
كان لم يكن شيئا كان بالفعل) ويبلغ بهما
الياس حدا مدعرا :

غييبني وامسحي ظلي
وانار نعالى
يالباي الثلج ، فيضي يا ليالي ،
امسحي ظلي انا الاثنى -
امسحي الخصب الذي ينبت
في السنبل اضراس الجراد
جاعت الارض الى شلال ادغال
من الفرسان ، فرسان المفلول
هيكل يركع في النار
تثن الكنب الصفراء تنحل دخانا
في حداءات الخيول
انه سم الانتحار وما حدث لن ينمحي ابدا
والصلاة لا تجدي فلن يتمشى الاله القمري
في جروح الريمات ليمسحها :
الحواس الخمس فوهات مجامر
تشتهي طعم الدواهي والخراب
تشتهي طعم دمي
طعم التراب
ينطوي جسمي على جسمي
ويلتف دوائر
ثم ينحل لاجسام
تمحيها وتبينها الفنون : -
انطوي في حفرتي
افعى عتيقة
تنسج القمصان
من ابخرة الكبريت ، من وهج النيوب
لحبيب عاد من حفرتي
ميتا كتيب
لحبيب ينزف الكبريت
مستود اللهب .

ماذا اقول ؟ هل اقول انها قصيدة حزينة
وليست يائسة ؟ هي في الحقيقة ليست
القصيدة الساذجة التي تتفاعل او تنشام
وهي تحتوي على كل هذه الامكانات وتعري
تناقضات حياتنا (وكيف اصبحنا عدوين -
وجسم واحد يضمنا ، نفاق) والقصيدة نملانا
بالحزن العميق الذي يعاينيه الشاعر وهو
يواجه مرارة واقعا بعد ان يلقي بعيدا بخاتم
شهزاد الذي يخلق جنات من الاوهام لا
سبيل اليها .

خليل سليمان كلفت

القاهرة

الزهر

حملت زهوري
وها انذا يا صديقي
امد بساطي على راحتك
أخال كاني اسمع حولي طيورا تغني
كان الفراشات بيضاء تورق تزهو فوق المياه
وسربا من النحل يجني
كان رذاذ مياهاك يندي جبيني
يصور لي ان صونك ينساب خلف ظنوني .
حملت اليك زهوري
أرى الزهر يدوي
يداي تغوران في محجري عتمة ودخان
وتحترقان
أرى الليل فوق مدالك بحارا تموج
فانم لا تجف الثلوج ؟

★ ● ★

حملت اليك صباي
هواك هوايا
وايامي الماضيات
حملت اليك صباح حياتي
وحدثت عنك حبيبي
واخبرته اين تنبع اين تضيع
وترجع حين يعود الربيع .
ايا نهر يا حاملا سنواتي
عبرت على ضفتيك
وسرت على خطواتي
ايا نهر ها انذا يا رفيقي
اليك يميني
وبعض خطاياي بعض جنوني
الا اغسل تراب دمي يا رفيق
وشد يميني لنعبر هذا الطريق .

★ ● ★

ولي زورق فوق مائك يطفو
يفيق صباحا وفي الليل يففو .
تعتق فيه دنان النبيد وتحلو الكروم
وكل مساء تفيء اليه النجوم

ولكن للدهر لعبا مباحا
فأنا سلاما وأنا كفاحا
وأنا تهيج تجن الدهور
وتترع تحطم دن الخمور
وتنزف في كل عرق جراح
ففي زورقي قدر ورياح .

★ ● ★

اعود اليك
وتنفخ ربح الزمان
على ضفتيك
اعود لاني لانك نهر التمني
وصرت حصى لا يغني
وصرت سراب
سراب يجر الحصى والتراب
يجر قلاع الضباب
أشرع فيك راوايا
فلا انت تهدر في مقلتي
ولا العشب يزهر بين خطايا
تراك هربت وضعت
تراك نضبت . . .
وتحت كهوف السنين
خلعت رداء الربيع
ونمت حزين
ومنت !؟



جورج غانم



المجدرة الشعرية الفلسطينية بعد النكبة

بقلم إبراهيم أبو ناب

نمحيص وإبراز . يقول الاديب المصري الاستاذ ابراهيم شعراوي : «وهناك صفات كثيرة مشتركة بين الشعر الحر وبين قضية فلسطين ، فهذا الجو القائم الذي احاط قضية فلسطين بحزن عميق مرير هو نفس الطابع الحزين الذي يلاحظه لأول مرة كل من درس الشعر الحر في ابداعات صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) والبياتي (اباريق مهشمة) وغيرها . فهذا صلاح يشهد : « يا صاحبي اني حزين - طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح » ويقول : « هذا زمن الحق الضائع - لا يعرف فيه مفتول من فائه ومتي فله - ورؤوس الناس على جثث الحيوانات ورؤوس الحيوانات على جثث الناس - فتحسس راسك - نحسس رأسك » .

على ان الدارج بين الادباء هو الاشارة الى ادب النكبة مفترزين ضمنا انه الادب الفلسطيني او الذي يستمد موضوعاته من فلسطين . وهم قد ضيفوا هذه الدائرة الى الحد الذي اصبح من الممكن معه اعتبار ذلك الادب الذي يسيرون اليه النكبة ذاتها ! فهو خطابي مباشر تقريبي يحاول ان « يستنهض الهمم » و « يلعن الاستعمار » و « ربيبته اسرائيل » الى اخر مما هنالك من الاكليشيات النكبية !

والحق ان هذا النوع من الادب النكبي - ان كان ادبا - لا يحتكره الفلسطينيون وليس مقصورا عليهم . وانما هو يعيش مع طبقة من الادباء والشعراء العرب التي ما زالت تعيش بعقلية ما قبل النكبة وهذه الطبقة فيها فلسطينيون وغير فلسطينيين . سمهم رجعين اذا شئت . ولكنهم يعتبرون انفسهم ثوارا تقدمين لا شيء الا لانهم يدعون الى الثورة وان كانوا يمارسونها في اديهم مثلهم في ذلك مثل طبقة السياسيين الذين يعيشون بنفس عقلية ما قبل النكبة ويسمون انفسهم في هذه الايام ثوارا وهم ابعد ما يكونون عن الثورة ! هؤلاء هم نجار الادب في النكبة مثلهم مثل نجار السياسة . وقد حملهم حب الشهرة المنبرية والوجاهة الادبية على ان يدلوا بدلائلهم في كل موضوع فلسطيني .

فهذا فلسطيني يقول :

عائدون عائدون اننا لمائدون
والحدود لن تكون والقلاع والحصون
فاصرخوا يا نازحون اننا لمائدون

وهذا لبناني مهجري هو ايليا ابو ماضي يقول :

الا ليت « بلفور » اعطاكمو بلادا له لا بلادا لنا
« فلندن » ارحب من « فدننا » وانتم احب الي « لندننا »
نصحاكمو فارعووا وانيفوا « بلفور » ذيبالك الارغنا
وهذا مصري هو علي محمود طه يقول :

فلسطين نحميك منا الصدور فاما الحياة واما الردى
ومع ان كل هؤلاء شعراء مرموقين الا ان شعرهم هذا دفع بحق احد النقاد لان يسأل ان كان هذا شعرا ام فاصوليا ! هذا مع ان هذا « الشعر » قد تحول الى اناشيد وطنية يحفظها الطلاب في المدارس وتفتح بها الاذاعات ويغنيه المطرب محمد عبد الوهاب ويلجأ اليه كثير من الادباء للاستشهاد به حينما يطلب اليهم كتابة موضوع عن النكبة !

يدخل في روع البعض حينما يكون الحديث عن ادب النكبة ان الحديث انما هو عن الادب الفلسطيني . والواقع انه اذا كان الادب الفلسطيني هو رأس الرمح في ادب النكبة ، فليس ادب النكبة كله فلسطينيا . والقول بان الادب الفلسطيني هو ادب النكبة وان الفلسطينيين وحدهم مطالبون بانتاج ادب النكبة انما يتجاهل او يجهل اهم حقيقة موضوعية ، وهي ان فلسطين مهما كانت حدودها السياسية انما هي جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الاكبر ، وان الشعب العربي الفلسطيني انما هو جزء او قطعة من النسيج الاجتماعي والنفاقي للامة العربية .

واذا كانت الحياة العربية كلها سياسة واجتماعا وبقافة قد تأثرت الى ابعد الحدود بقضية فلسطين ونكبة فلسطين ، فليس من المعقول الا يتأثر الادب وهو الذي يستمد عناصره من تلك الحياة . وعلى هذا فمن الممكن سمية الادب العربي كله الذي انتج بعد النكبة او احسن ما انتج منه على الاقل بانه ادب النكبة ، وان لم يكن ذلك الادب يعالج قضية فلسطين بالذات او يستمد موضوعاته منها . ذلك ان معالم الحياة العربية كلها قد اخذت تتخذ مجرى جديدا لها بعد نكبة فلسطين . ولما كان الادب من نسيج الحياة ذاتها فانه لذلك لا يمكن فهمه او حتى العثور عليه معزولا عن المجتمع الذي ينبت فيه .

كانت نكبة فلسطين بمثابة هزة عتيقة للمجتمع العربي والنظم القائمة فيه وللحياة الفكرية والوجدان القومي . وكانت النظم السياسية هي اولى ضحايا هذه الهزة فراحت تتساقط بالانقلابات العسكرية وبالثورات ، وتعرضت كلها لرياح التغيير العاصفة التي كانت تهب في رغبات الجماهير العربية . ثم تعرضت النظم الاقتصادية والاجتماعية لاصداء تلك الهزة التي اخذت تسري في صميم الكيان العربي . وراح العرب يبحثون عن الوسائل الجديدة في مواجهة التحدي الجديد حيث ادركوا انه لا بد لهم من مفاهيم وفيم جديدة تقرب من العدل والواقع وتجتاز ما هو كائن الى ما يجب ان يكون . ولقد سرت هذه الثورة الى صميم الادب ... الى موضوعاته ... الى شكله ... الى مضمونه والى طريقة انفتاحه على الحياة .

الا يمكن القول ان الادب في عهد ما بعد النكبة قد اسولى على وظائف جديدة حين بدأ ينزل من العصور الى الشوارع ، ومن ايدي القلة الخاصة التي كانت تزين به وتنمق به حياتها الى ايدي الاغلبية التي تريد ان تفهم به حياتها وان تستعين به ونستلهمه الامل الذي يعينها على المضي والاستمرار ؟ ألم تشهد في عهد ما بعد النكبة مولد ما يسمى بالشعر الحديث او الشعر الحر . فالذين قاموا في مجالات السياسة والاقتصاد يهدمون الهياكل القائمة التي لم تعد تصلح لهذا الزمن ولم تعد تتجاوب مع حاجات الامة ، قاموا يهدمون ايضا هياكل القصيدة والقصة والمقال ليقوموا مكانها اشكالا تصلح لحمل المضامين الجديدة .

ليس من الضروري اذن ان يكون ادب النكبة هو الادب الفلسطيني او ان يستوحي موضوعاته من فلسطين بالذات . ولا احسب الا ان هذه الحقيقة موجودة في وعي الادباء العرب وان لم يعيروها ما تستحقه من

والشاعر هو فنان وسيلته الكلمات يتناول منها ما يحدث لدى القارئ أو السامع نفس الأثر الشعوري الذي حدث عنده . وبقدر ما يكون مخلصا مع ذاته وبقدر ما يكون قادراً على اختيار الكلمات المطلوبة، يستطيع أن ينقل الأثر في نفسه إلى نفس القارئ أو السامع . على أن القارئ ليس طرفاً ساكناً في الموضوع ، إذ أن له دوراً فاعلاً فيه فإذا لم يكن الشاعر يقرب من معين إنساني مشترك فإنه لن يجد صدى لدى القارئ . هذا المعين المشترك هو في رأي التجربة التي يخوضها المجتمع بأسره . وإنما يكون الشاعر بارهاقه الحسي بمثابة النبي الذي يتخير أوتاره ليعزف عليها نشيده الذي تستجيب له الضمائر والقلوب .

المجتمع هو مفتاح السر . ما أراءنا نقول إلا معاداً أو معاراً من قولنا مكروراً . فلعل الشعراء في محصلة العواطف الإنسانية لا يأتون بجديد ، فالناس هو الناس منذ عهد شكسبير ، والحب هو الحب منذ عهد قيس بن الملوح ، والحزن هو الحزن والشجاعة هي الشجاعة والموت هو الموت .. ولكن الذي يتغير هو المجتمع ، ولكل مجتمع حبه وحزنه ويأسه وشجاعته وأماله وأحلامه وآلامه .

القربة أو الضياع شيء عالمي ولقد يحس بهذه القربة شخص من مانشستر جاء إلى لندن أو شخص سكن لندن طيلة حياته ، ولكن هذه القربة ليست كقربة سالم جبران في فلسطين المحتلة حينما يذهب إلى مدينة صفد العربية فيجدها وقد امتلأت باليهود .

غريب أنا يا صفد ؟

وانت غريبه

تقول البيوت : هلا

ويأمرني ساكنوها : ابتعد

علام تجوب الشوارع

يا عربي علام ؟

إذا ما طرحت السلام

فلا من يرد السلاما

لقد كان اهلك يوماً هنا ..

وراحوا فلم يبق منهم أحد .

على شفتي جنازة صبح

وفي مقلي

مرارة ذل الأسد

وداعاً ،

وداعاً صفد !

لقد طبق الشاعر في هذه القصيدة الوصية السادسة من الوصايا الخمس عشرة التي كتبها أحد الشعراء في المنطقة المحتلة من فلسطين حيث قال : « لا تسرفوا في البيان ، ولا تطنبوا في بث لواعج النفس فان من افصح الكلام الوقف ومن ابلغ المعاني الإشارة بل السكوت » . وشاعر صفد يعطينا في غير ما اطناب أو اسراف أو مبالغة صورة عربي يدخل مدينة صفد ويخرج منها كاسفاً إذ ليس من يرد السلام . وهو عندما يقف بعد « وداعاً صفد » فلقد بلغ قمة البلاغة عند وقوفه .

أين من هذا الكلام وهذه الصورة البالغة الأثر كلام الشاعر الذي قال :

هذي المشاعل في الشطوط مشاعلي

والساحل الوضاء ذلك ساحلي

هي من فؤادي تستمد ذبوتها

وضيائها من بسمتي وتفاؤلي

الفرق بينهما أن أحدهما يعطيك صورة صادقة للحزن والثاني وهو فلسطيني يعطيك صورة مزيفة له . فالمشاعل في الشطوط والساحل الوضاء والضيء والبسمة والتفاؤل مع هذه التبرة الادعائية والموسيقى الحماسية .. هل تصلح كل هذه لشخص فقد وطنه ؟

ما دام مفتاحنا هو المجتمع ، فلنرجع إلى المجتمع الفلسطيني قبل

ولكن هذا هو أيضاً الذي يدفع بعض الأدباء إلى التساؤل : أين الأدب الفلسطيني الذي يرتفع من حيث الأثر إلى مستوى النكبة ؟ فالفلسطينيون هم الذين تأثروا بها أكثر من غيرهم وهم الذين تشرذموا وهم الذين اجتثوا من أراخهم وبيوتهم ، وهم الذين ذاقوا ما لم يذقه غيرهم . ولما كنت أرجو في مقالي هذا أن اكشف ما يتسنى لي كشفه من الجنوة الشعرية الفلسطينية ، فإن هذا البحث لا بد من أن تضيق فيه الدائرة كثيراً للفصل أولاً بين ما هو شعر وبين ما ليس بشعر ، ومن ثم بين ما هو شعر فلسطيني وبين ما ليس بشعر فلسطيني . ولا بد لي هذا المجال من الرجوع إلى الحياة ذاتها التي يستمد منها هذا الشعر عناصره لكي يكون كذلك .

لعل من غير الانصاف للحقيقة أن يوصف كل شعر فلسطيني بأنه شعر النكبة أو أن يكون كل شاعر فلسطيني شاعر نكبة باعتبار أن النكبة قد هزت المجتمع العربي كله من أساسه فأنزلت على كل شاعر فيه تأثيراً مباشراً أو غير مباشر . ولقد يكون تأثير سورية بالنكبة مثلاً يساوي في نوعيته تأثير الجزء الباقي من فلسطين . فكيف يصح أن يكون شاعر من أريحا أو من رام الله شاعر نكبة بينما لا يكون كذلك شاعر من السويداء أو دمشق ؟ وإذا افترضنا أن شعر النكبة هو شعر الكليشيهات التي تشير إلى فلسطين مثل « فلسطين تفديك منا الصدور » فليس ذلك مقصوداً على الفلسطينيين وحدهم كما بينا .

غير أن الشعر الفلسطيني - الذي هو شعر وفلسطيني - لا بد وأن يعيش فيه القارئ النكبة ذاتها بكل أبعادها لا أن يقرأ عنها . وعلى ذلك فلا بد أن يكون هذا الشعر من مستوى النكبة تتجلى فيه ردة فعلها بل وسلسلة رد الأفعال النفسية من حزن وشجاعة ويأس وأمل وصبر ونفاد صبر . فإن من غير المعقول منطقياً أن يكون هناك شعب وله لغة تدون ولا يكون له أدب إلا أن يكون ميتاً . وكذلك من غير المعقول أن يستمد أدبه من الفراغ أو من شيء لا يعيشه .

ولو كلف الأدباء الكبار الذين يتساءلون أين الأدب الفلسطيني الذي يرتفع من حيث الأثر إلى مستوى النكبة الفلسطينية ، لو كلفوا أنفسهم مؤونة التفكير المنطقي أولاً ثم البحث عن ذلك الأدب ثانياً لوجدوه ذلك أنه لا يكفي لرؤية هذا الأدب الحصول عليه بالطريقة الدارجة حيث تؤخذ مطبوعات بعض من اشتهر وتجري عليها الدراسات بدون باقي الاعتبارات . هذا في الوقت الذي نعرف فيه جميعاً أن دور النشر عندنا لا تقوم بنصف مهمة الكاتب كما تقوم دور النشر في الدول المتقدمة حيث تقوم بمهمة التفكير المنطقي ثم بتكليف الباحثين بالبحث لكي تقدم إلى القراء ما هم في حاجة إلى معرفته أو ما يجب عليهم الاطلاع عليه .

وقبل المضي الآن في هذه المهمة التي أنا بصددتها وهي اكتشاف الجنوة الشعرية الفلسطينية بعد النكبة ، أحب أولاً أن يتم الاتفاق على ما هو الشعر لكي نعطي الشعر الفلسطيني . وإذا استطعنا أن نربط الشعر بالمجتمع أو أن نكتشف الرابطة التي بين الشعر والمجتمع لتجنبنا أن تقع في مزالق من يقولون أن تعريف الشعر أمر صعب . سئلت مرة أميلي ديكنسون أن تعرف الشعر فقالت أنها لا تستطيع تعريفه ولكنها تعرفه حينما تقرأه من الأثر الجسمانية التي يتركها فيها إذ تحس بخدر في رأسها وأعضائها . وقد وجد شوقي الأمر عليه أسهل مما وجدته أميلي ديكنسون فقال :

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع واوژان والشعر قد يكون ذكرى وقد يكون عاطفة وحكمة ، ولكن ما لا شك فيه عندي أن هذا البيت لشوقي ليس شعراً لأنك إذا جردته من رصفه الموسيقي وتقطيع الأوزان لصار كما يلي : إذا لم يكن الشعر ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو مجرد أوزان ... وهذا الكلام لا يترك خدراً في الرأس ولا في الأعضاء !

لعل الشعر ليس ذلك الذي يتكلم عن الأشياء أو عن العواطف بل هو الأشياء ذاتها والعواطف ذاتها . وهنا يختلف الشعر عن التاريخ ، فالتاريخ فيه ذكرى ، فهل يكون على رأي شوقي شعراً ؟ حتى ولو نظم في القصائد العمودية ! والفلسفة فيها حكمة فهل تكون شعراً ؟

النكبة وبعدها ، غير ناسين او متناسين انه قطعة متناسجة مع المجتمع العربي كله .

كان شعراء فلسطين قبل النكبة ابناء تركيب اجتماعي فلسطيني قديم متوارث منذ قرون عديدة . وهو لم يتأثر الا في سطحه بالانتداب البريطاني الذي لم يحاول تغيير التركيب الاجتماعي من اساسه او تغيير مواقع الطبقات فيه . فاحتفظت الاسر الكبرى باراضها واقطاعاتها ومراكزها الاجتماعية . وبقي الفلاحون على حالهم وكذلك البدو . ولكن ظهرت طبقة جديدة من الموظفين التي كانت تمثل الانجليس في البلاد والتي كان يستعين بها الانتداب على تسيير جهاز الادارة والتعليم . كان هؤلاء في بادئ الامر مستعدين من الطبقة الوسطى في المدن ثم اتسع نطاق هذه الطبقة حتى صارت تسترشد من معظم الطبقات في البلاد . وكان الشعراء في غالبيتهم العظمى من طبقة الموظفين .

وفي مثل هذا المجتمع كان الشعر يبحث عن وظيفة فلا يجدها اللهم الا في المواقف الخطابية والمناسبات الوطنية التي يحدم تطلعات هذه الطبقة من الناس . فلقد كانت المناسبة تخدم الشاعر اكثر مما كان الشاعر يحدم المناسبة . ولقد ظل الشعر العربي القديم وشعر ما يسمى بمصر النهضة يشكّلان المصادر الروحية للشعر . ومع ازدياد حدة التحدي الصهيوني والاستعماري ازداد اهتمام الناس بالشعر الوطني او الشعر السياسي الذي كان عموديا مقفى تقريرا سهلا للحفظ . وقد لمع عدد من شعراء هذا الاسلوب حتى لقد تجاوزوا فعلا مع المرحلة السياسية التي كانت تمر فيها البلاد وكان عزم الشعر على قدر عزم الثقافة العربية عموما . كان ابرز هؤلاء المرحوم ابراهيم طوقان صاحب ((الثلاثاء الحمر)) التي عني فيها ثلاثة من الثوار الفلسطينيين الذين شنقهم الانجليز فكان كل منهم يرجو رفيقه ان يتقدم عليهما الى حبل المشنقة . ولم يترك ابراهيم طوقان ناحية من النواحي السياسية الا وخاض فيها بشمره .

حبذا لو يصوم منا زعيم مثل غاندي عسى يفيد صيامه

اما سماسرة البلاد فمصبصة عار على اهل البلاد بقاؤها

فكر بموتك في ارض نشأت بها واترك القبرك ارضا طولها باع

ان قلبسي لبلادي لا لحزب او زعيم

اجلاء عن البلاد تريدون ، فنجلو ، ام محققنا والازالة

امامك ايها العربي يوم تشيب لهوله سود النواصي فلا رحب القصور غدا بياك لساكنها ولا ضيق الخصاص ولقد ارفع ابراهيم طوقان في رؤيته الى ذروة الرؤية السياسية بحيث ان ما حذر منه قد تحقق . ولكن لم يكن كل شعراء فلسطين ابراهيم طوقان من حيث هذه الجودة في هذا اللون من الشعر .

وهذه الطبقة من الشعراء الموظفين على اي حال قد وجدت للشعر وظيفة افضل من الوظيفة التي كانت الاسر الاقطاعية الكبيرة توظفه اياها ابان العهد التركي والتي كانت مهمتها جمع الضرائب للسلطان وحماية نظامه . فهذا الشيخ سليمان الناجي الفاروقي يخاطب السلطان التركي محمد رشاد بقوله :

((العرب ، لا شقيقت في عهدك العرب

سيوف ملكك والاقلام والكتب

سياج دولتك الفرا ، ومعقلها

والثابتون ، وجبل الامن مضطرب

هم الجبال ، فما حملتهم حملوا

لكن اذا سمتهم ضيم النفوس ابوا

على ان هذا النوع من الشعر - ان كان شعرا - والذي وجد له وظيفة ايام الحكم التركي ووظيفة اخرى ابان الانتداب البريطاني ما

لبث ان وجد نفسه عاجزا عن التعبير امام وقع التكب المذهل . فالكيان الاجتماعي الذي كان سائدا قد انهار انهيارا كاملا وغادر مئات الالوف من الناس بيوتهم وارضيهم الى خيام معسكرات اللاجئين والى البلدان العربية الاخرى . وتفرق من بقي على قيد الحياة من شعراء الكيان الاجتماعي الفلسطيني السابق في البلاد العربية يبحثون عن الوظائف والاستقرار من جديد . وظل هؤلاء سذنة المناسبات الخطابية الشعرية الخاصة بفلسطين ينظمون في مناسبات وعيد بلفور وذكرى التقسيم والخامس عشر من ايار وعند افتتاح كل مدرسة يدعون الى حفل افتتاحها حتى لقد غفروا السوق بالانتاج النكوي !

ولكننا نستطيع ان نتخطى هؤلاء الى مجموعة اخرى من الشعراء الفلسطينيين التي تبلور شعرها في المنفى واخذت تسلك في الشعر مسلكا اكثر انسجاما مع مفهوم الشعر الحديث من حيث الشكل والمضمون واستعمال الكلمة . الا انه يصعب احيانا التمييز بين هؤلاء وبين غيرهم من الشعراء العرب الذين يخضعون لنفس الظروف المعيشية والثقافية . اذ ان هذه المجموعة التي نشأت وترعرعت في المنافي العربية قد الفت مواطنها الجديدة وتشابكت حياتها فيها وتناسجت معها وشاركت في صراعاتها واصبح من الصعب مثلا التمييز بين شاعر فلسطيني شاب يعيش في سوريا وشاعر سوري شاب او شاعر فلسطيني شاب يعيش في العراق وشاعر عراقي شاب . اننا لا نستطيع ان نتجاهل باني حال المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر ويأخذ منه ويعطيه . اين نجد الشعر الفلسطيني الحديث اذن ؟ ثلاث صفات نريدها فيه : ان يكون شعرا . . وان يكون فلسطينيا . . وان يكون حديثا . وانا اعني بفلسطيني هنا هو ان تجتمع له نكهة فلسطين وارضها وسمائها وآلامها وان تنعكس عليه فلسطين بما هي عليه . الحب في فلسطين . . . استمع الى الشاعر محمود درويش الموجود في ارضنا المغتصبة يخاطب حبيبته فيقول :

كمقابر الشهداء صمتك

والطريق الى امتداد . .

ويداك . . اذكر طائرني

يحومان على فؤادي

فدعي مخاض البرق

للاق المعيا بالسواد

وتوقعي قبلا مدماة

ويوما دون زاد

وتمودي ، ما دمت لي

موتي . . واحزان الحداد

ويقول في مكان اخر :

كلامك كان اغنيه

وكنت احاول الانشاد

ولكن الشقاء احاط بالشقة الربيعيه

كلامك ، كالسنونو ، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا ، وعتبنا الخريفه

وراءك . . . حيث شاء الشوق . . .

وانكسرت مرأينا

فصار الحزن الفين

وللمنا شظايا الصوت . .

لم نتقن سوى مرثية الوطن !

سنزاعها معا في صدر قيثار

وفوق سطوح نكتتنا سنزفها

لاقمار مشوهة واحجار .

ولكنني نسيت . . نسيت يا مجهولة الصوت :

رحيلك اصدا القيثار ، ام صمتي .

لعل الشعر الفلسطيني الحقيقي هو اليوم في الارض المحتلة من فلسطين . هنالك حيث غادرها الشعراء القدامى وبقيت بذور الشعر

مع الناس الذين بقوا هناك فضربت لك البذور جذورها في ارض المجتمع الذي بقي هناك ثم نمت واينعت في حرارة شمس التحدي .

كيف امسك شعراؤنا هناك براءة الشعر المنهارة وسقط زحمة الهزيمة والفرار ؟ لماذا صار الشعر عندهم زادا اكثر ضرورة من الخبز ؟ كيف ارتبط الشعر بالقضايا الاساسية للشعب العربي هناك ؟ كيف استنبتت الشعراء من ضمائر الناس وشدهو الى اوداج الحياة وعزفوا عليه اغنيات احلى من اغاني الام تهدد وليدها ؟ لكي نعرف كل ذلك لا بد لنا من الرجوع الى المجتمع العربي الفلسطيني في المنطقة المحتلة من فلسطين . فمن هم هؤلاء الناس الذين ظلوا هناك وكيف يعيشون وكيف يواجهون التحدي الصهيوني الذي عمل على تقويض كيانهم القومي والذي يعمل على اجتثاث جذورهم الحضارية من عقولهم ؟ يقول الشاعر سميح القاسم في قصيدته « الجواد الجامع » :

« فكيف نفر ؟ كيف نفر من ميثتنا الارضي ؟
وكيف نبيح للنسيان اجيالا من البفض ؟
وكيف ؟ وكيف ؟ لن نهذا !
وملء عيوننا المرفا
ونار جبيننا المشجوج .. لن تطفأ
بغير ضمائد الرحمن .. يا ايقاع احرفنا
ويا رؤيا بلهنا !
ويا نارينا المنهوب
يا قاتلي المحبوب
يا موطننا الجارح !
فحتى الموت ! حتى الموت !
يبقى فارس الاحزان
عبد جوادك الجامع !!

يدعي الصهاينة في العالم الخارجي بان العرب قد تركوا بلادهم ورحلوا عنها بناء على اوامر صدرت اليهم من الدول العربية ومن الزعماء العرب . ولكن هذه الدعوى باطلة بدليل انهم بدأوا يكشفون مؤخرا عن اساليب الحرب النفسية التي استخدموها بعد ان خططوا لها باحكام لحمل كل العرب في فلسطين على الهجرة . ذلك ان بقاء العرب في اراضيهم وقرىهم ومدنهم كان من شأنه ان يخلق للدولة التي اراد اليهود انشاءها مشاكل لا اول لها ولا اخر . فاليهود كانوا وما زالوا يعملون على الاستيلاء على كل الارض واجتثاث اهلها منها واحلال اليهود مكانهم . ولقد نجح الصهاينة في عمليات اشهرها دير ياسين في تنفيذ خططهم بالتعاون مع الدول الاستعمارية ففاد العرب ديارهم في ايشع عملية اضطهادية اجرامية . ولم يبق في الارض المتبقية الا الذين بلغ بهم الفقر حدا لم يساعدهم على الانتقال من اهل المدن وبعض عشائر البدو في الجنوب وسكان القرى العربية التي سلمت لليهود مع اراضيها بموجب معاهدة رودس .

ولئن كان هناك من فروق بسيطة بين احوال الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي بقيت في فلسطين المحتلة ، فان سياسة « الدولة » تجاه كل العرب كانت كفيلة لتسويتها وصهرهم كلهم في بوتقة واحدة يخضعون فيها لنفس قوانين التمسف والطرود من الاراضي والحرمان من التعليم واخصاهم لاجور ادنى بكثير من اجور العمال اليهود . فلقد كانت سياسة الدولة اليهودية باختصار تعمل على جعل العرب في اسرائيل عنصرا مسخرا لخدمة العنصر اليهودي بكل ما يحتوي ذلك من تمييز . ولتحقيق هذه الغاية قسمت المناطق العربية الى مناطق تخضع للحكم العسكري لا يستطيع العربي ان ينتقل من قرية الى مدينة الا باذن عسكري خاص خاضع لمراقبة « الشين بيت » وهو قسم المباحث . وانتزعت جميع الاوقاف الاسلامية ووضعت تحت ادارة خاضعة لمراقبة الدولة تستغلها لمصلحة العنصر الجديد . وراحت « الدولة » تستملك الاراضي التي تراها مناسبة لانشاء المستعمرات والمدن اليهودية وتفرض على اصحاب الاراضي قبول تعويضات اسمية ترتيها السلطات الاسرائيلية

دون ان يكون للعرب حق رفض التخلي عن اراضيهم . وعمد اليهود الى جعل الابطال على العلم بين العرب نجارة غير رابحة اذ لا يجد خريجو المدارس او الكليات الفرص امامهم للعمل .. هذا بالإضافة الى ارتفاع تكاليف التعليم للعرب وانخفاضها لليهود . فالطالب اليهودي الذي يريد الالتحاق بالجامعة يجد امامه مجالات لا حصر لها لتوفير النفقات اللازمة له من منح دراسية واعمال بينما لا يجد الطالب العربي شيئا من ذلك .

وقد اضطر ابناء القرى الذين كانوا يتكون قراهم فيما مضى للالتحاق بمدارس المدن ، اضطروا الى هجر قراهم للعمل في بعيد الطرق وكعمال في البيارات واعمال البناء والاعمال الاخرى التي لا يقبل عليها اليهود . نقرأ في احدي الجرائد التي تصدر في اسرائيل الرسالة التالية :

« انا طه قاسم من عرب السواهد اسكن في احد الاسطبلات المشهورة في نحات اسحق من سنة ١٩٦٠ الى سنة ١٩٦٥ غدت احد المؤجرين لهذه الاسطبلات التي كانت اماكن نوم للبقر . ويدعي صاحب الاسطبل «شوني» وكان يعاملنا معاملة سيئة ، فعندما يأتي احد الاصدقاء لزيارتنا يتزعج ويهدد بطردنا من اماكن نومنا . واكثر من هذا لا يسمح لنا خلال ايام الاسبوع بمطالعة الصحف والمجلات بحجة ان هذا العمل يؤدي الى خسارة كبيرة في الكهرباء . وفي احد الايام دخل صديق لي ليشرب كاسا من الماء فثارت اعصاب شوني وبدأ يعربد ويشتم . وعندما استنكرت اعماله البربرية التي يعاملنا بها طلب مني ان اخرج من الاسطبل رغم المدة الطويلة التي سكنتها عنده فرفضت الخروج لان هذا من حقى وطلبت منه ان يمهلي المدة القانونية حتى اجد مكانا اخر فهدد بطرد جميع سكان الاسطبل وعددهم خمسة عشر اذا لم اخرج انسا . ففضلت الخروج حتى لا يجد مبررا لطردنا كلنا . وانني انشر هذه الرسالة ليطلع الراي العام على مدى ما وصلت اليه سياسة التحريض حتى في هذه الاماكن غير الانسانية » .

ولكن كيف يواجه الشعب العربي هناك هذا التحدي ؟ اذا كانت مهمة الشاعر ان ينطق الشعب الاخرس وان يصنع له الامل فلقد فعل ذلك الشاعر سميح القاسم في قصيدته « خطاب من سوق البطالة » :

ربما افقد - ما شئت - معاشي
ربما اعرض للبيع ثيابي وفراشي
ربما اعمل حجارا ..
وعنالا ..

وكناس شوارع !
ربما اخدم في سود المصانع
ربما ابحت - في روث المواشي - عن حبوب
ربما اخدم .. عريانا .. وجائع
يا عدو الشمس .. لكن .. لن اسامو
والي اخر نبض في عروقي ... ساقاوم

ربما نسليني اخر شبر من ترابي
ربما نطمع للسجن شبابي
ربما تسطو على ميراث جدي
من اثاث ..

واوان ..

وخوابي ..

ربما تحرق اشعاري وكثبي
ربما نطمع لحمي للكلاب !
ربما تبقي على قريتنا .. كابوس رعب
يا عدو الشمس .. لكن .. لن اسامو
والي اخر نبض في عروقي

ساقاوم !

- التتمة على الصفحة ١٢٦ -

القمر في وادي عسروجرها

الوجه الاول - الاخر للقمر ...

لو عشت في بلاط عصرنا ،
في هذه الايام ...
حيث الارانب المرجاء
تركب الافيال ...
وترتمي العنقاء في قفص
وتكتب الاسماك والحيات ،
أجمل الاشعار والقصص ...
لو عشت في بلاط عصرنا ،
لجاء اصلع الجناح من بطانة الامير ...
مبارزا ،
وأشرعت في وجهك السلاحف الرماح
فالشعر في المخلاة ،
والنجوم في مذاود البقر ...
فما الذي تقول ،
زهرة البركان للحجر ؟

- ١ -

من يشتري ديوان شاعر
من يشتري صليبه ،
من يشتري الاكليل ؟
من يشتري بضفدع خرساء
هذه الطبول ؟
من يشتري بريشة راياتكم ،
أيديكم ،
أين الذي يقول ... ؟
ونجمه يظل فوق رأسه
أين الذي يقول ؟
كذابة اجراسكم ،
كذابة سنايك الخيول ..

- ٢ -

هنا توقف الاثر
هنا القمر
خلف الصخور والخيام والشجر
يضاجع الذئاب والضباع والحجر

هنا القمر
يبيع وجهه في كل ليلة
بخنجر ،
بحفنة من المطر
لا تلق في نيرانهم حجر
لا تسرق الخواتم النحاس
من اصابع الفجر
هنا توقف الاثر
هنا المخاض جاء للقمر
فلتعطه خواتم النحاس والاقراط
يا قبيلة الفجر

- ٣ -

عصفوره يموت ،
تحت كل قبعه
جواده يرعى الغبار ،
بعد كل موقعه
يبيع كل ما يجوع
جرحه .. وادمعه
يبيع كل ما في السوق
خاتما ، قصيدة ، فراشه
واقنعه ...
يبيع نجمه
يبيع زوبعه
يبيع قلبه
يبيع اضلعه

- ٤ -

تموت في الخريف مرة
وفي الربيع مرتين !
يستيقظ الشتاء في غصونها
ويأكل اليدنين ..
رايته في كربلاء
تحت راية الحسين
سهيل سيفه مع الحسين ...
وفوق سيفه قصيدة منقوشة
في مدح قاتل الحسين ...

وفوق رأسه سحابة من الجراد
الناسع الذي قد كان بيننا
ولم يكن ...
وربما يجيئنا في آخر الزمن
لو كان لا يزال حبه لنا
مطرزا على الكفن
فعصرنا الشجاع والجبان
ليس عصر شاعر وسندباد ..
نطقت حينما الكلام
كان من خشب
والصمت من ذهب ...

الوجه الثاني الاخر للقمر

... وانكسرت في كفي
عين العراف
قال أخاف
الليل قصير .. لكن الشمعة ،
قد غرست في اذن السياف
تقتلني كفك
خذ عيني وارحل
فسفينة نوح
توشك ان تغرق
واتركني للنار المختبئة في الريح
الليلة يخرج من قمقه الثعبان
والسمكة تلقي خاتمها
ويثور البركان
الليلة يتدحرج
رأس السلطان (x)



محين بيسي

(x) من ديوان « الاشجار تموت واقفة » الذي يصدر هذا الشهر
عن « دار الاداب » .

- ٥ -

كتبت على طيورنا المهاجرة
وقلت ليس للرياح ذاكره
كتبت عن اشجارنا التي تموت
وهي واقفه ...
هذا الشتاء ، دقت الاجراس
لم تمر عاصفه
هذا الشتاء
ضاجع المخصي بغلة السلطان
لم تضاجع الاشجار صاعقه ...

- ٦ -

تلك المومس ذائفة الصيت
من كنت تحب
وما زلت تحب ...
تلك المطرودة من وجه الرب
خاتمها في غصن الزيتون
خاتمها في القلب ...
يا وطني باسمك تلك المومس
ترقص بقناع الرب
باسمك يتدحرج رأس الرب ...

- ٧ -

حذار ان تفض ختمها
حذار ان يرى التجارة المهاجرون
وشمها
قصيدة الربان في زجاجة
قد مات قبل ان يشمها
حذار ان تتمها

- ٨ -

الصمت موت ...
قلها وموت !
فالقول ليس ما يقوله السلطان
والامير
وليس تلك الضحكة التي يبيعها
المهرج الكبير
للمهرج الصغير
فأنت ان سكمت
وانت ان نطقت
قلها وموت

- ٩ -

الشاعر الذي وصفته
قد مر من هنا



بدر شاكر السياب

بقلم ناجي علوئي

كان الفنى الغرب بطبعه ووضعه رومانسيا ، ولكن رومانسيه لم تكن رومانسية وطن يتقدم نحو الازدهار ، بل كانت رومانسية وطن يعيش مرحلة بخلخل سياسي واجتماعي ، وهائي اكثرية الشعب فيه افسى انواع الاضطهاد والحرمان ، الرومانسية هنا ليست مثرقة ، ليست لهويها بروجوازية « صناعية » صاعدة ، ولا باوهات بروجوازية وسطى تضيق باطرحانها وتقاليدها .. انها رومانسية بروجوازية صغيرة مذلة مهانة محرومة ، برزح نحت وطاة تقاليد اجتماعية قاتلة ، ونجابه بخلف مجتمع شبه اقطاعي ، شبه مستمر ، وهي هزيمة التكوين والفكر . من هنا كانت الرومانسية جزءاً من الثورة السياسية الاجتماعية ، فتحوّلت من « برم » الى « رفض » ، وجاوزت الضبابية والغموض - الى حد - لتطرح قضية التغيير الجذري للمجتمع .

وخين بحثت رومانسية البرجوازية الصغيرة هذه عن دليل للثورة ، وجدت الماركسية فتبنتها ، واتحدنا بها .. كان بدر ابن هذا الاتحاد القلق ، فآمن بالغير ، ولكنه ظل محافظاً على حرمة التراث ، وسمح لنفسه ان يتجاوز تقاليد الصمود الشعري العربي ، ولكنه ظل وفياً للتراث ، فلم يتجاوزها ابداً .. لم يكتب قصيدة النثر ، ولم يستعمل العامية ، ولم يتجاوز الاسس المتعارف عليها في العروض العربي ، الا في اقل القضايا اهمية ، وهي عدد التفاعيل .

ومع ذلك فقد كان بدر رائداً من رواد التجديد . هل كان اول الرواد ؟ ...

انها قضية مختلف فيها . وهناك ما يدعو الى الالتباس . ذلك ان القضية ليست واضحة تماماً . فمن الناحية التاريخية سهل علينا ان نحدد تواريخ كثير من القصائد التي تعتبر القصائد الاولى في تجربة « الشعر الحر » ، ولكنه ليس من السهل ابداً ان نحكم اي هذه القصائد هي النموذج الاول لتجربة الشعر الحديث . ومع هذا فسنحاول ان نطرح القضية زمناً ، وشعرياً .

هناك اتفاق من الناحية الزمنية على ان محاولات الدكتور لويس عوض وعلي احمد باكثر هي الحائزة قصب السبق في هذا المجال . ولكن هذه المحاولات كانت كالصيحة في الوادي ، فالدكتور لويس عوض وعلي احمد باكثر لم يخوضا معركة التجديد ... ولم يدخلوا معركة التجربة الشعرية الجديدة بالشعر .. لقد توفقا من حيث كان البدء . ويبدو ان محاولتهما لم تكن ذات اثر في العراق . نستدل على ذلك من المناقشات التي دارت على صفحات الاداب حول « الشعر الحر » والتي اشترك فيها السياب نفسه . فما من احد اشار الى محاولات لويس عوض وباكثر ، من المناقشين ، الا صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب . اما السياب فقد مر مروراً عابراً بعلي احمد باكثر ، معتبراً اياه اول من كتب « الشعر الحر » (٢) . ولم يشر ابداً للويس عوض . واما صلاح فقد ذكر لويس دون باكثر (٢) . يبدو ان بدر لم يقرأ محاولات لويس عوض ، والا فما كان من سبب يدعو لعلم ذكره ، ما دام يعترف بأولية لباكثر (٣) . ثم ان صدور محاولات عوض وباكثر سنة ١٩٤٧ ، وان كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ بسنوات يجعل تأثيرها محدوداً - ان

ان سنة ١٩٤٨ سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث ، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط ، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع العربي التقليدي ، التي تمثلت فيما بعد بانهار أنظمة الحكم الرجعية في سوريا ومصر وبالحرركات الشعبية ضد السيطرة الاستعمارية في مصر والعراق ... وليس غريباً ان تشهد هذه السنوات ذاباً بداية حركة « الشعر الحر » في الوطن العربي .

ان انهيار المجتمع العربي التقليدي لم يكن انهياراً سياسياً فحسب ، ذلك ان قيم هذا المجتمع المخلف المحافظ اخذت تنهار ايضاً امام الحركة النامية في احشائه ، تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية . وكسنت هذه الحركة من العمق الى درجة لم يستطع معها الشعر العربي - وهو الذي لم يستطع التجديد الجذري ان يفتح منه الجاهلية - ان يبقى حيث اراد له الخليل بن احمد . لقد بلغت الهزة الشعر العربي ، فعاد الى مكانه من حركة التطور ، وبدأ يتفاعل معها ، لتبدأ تجربة « الشعر الحر » .

ولقد هيات لهذه التجربة عوامل مختلفة اهمها :

اولاً : سقوط الوجود العربي التقليدي ، وزوال صفة القداسة عنه ، ذلك انه سقط سياسياً ، وسقط اجتماعياً ، وسقط فكرياً . ثانياً : دراسة تجارب الشعر الفرنسي ، ولا سيما الفرنسي والانجليزي ، والتأثر بتياراته المختلفة .

ثالثاً : تسرب الفكر الاشتراكي عامة ، والماركسي خاصة ، الى بلادنا وكفاحه من اجل التحرر والتجديد وربطه بينهما .

ولقد حدثت قبل سنة ١٩٤٨ ارهاصات في مجال التجديد الشعري اهمها محاولات الدكتور لويس عوض في « بلوتولاند وقصائد اخرى » وترجمة علي احمد باكثر لمسرحية شكسبير . والجدير بالذكر ان هذه المحاولات ظلت سنوات دون نشر ، حتى قبض لها ان تصدر سنة ١٩٤٧ . وتعتبر محاولات الدكتور لويس عوض جادة وهامة لانها تخطت مفاهيم الشعر العربي تخلياً نهائياً ، اذ انه حاول ان يبتكر اوزاناً جديدة سواء بالاستفادة من العروض العربي ، او بالاستفادة من العروض الانجليزي ، كما حاول ان يحرر الشعر من اللغة الجامدة ، لغة المعاجم والفقهاء . وتضم هذه المجموعة قصائد فصيحة وقصائد عامية ، قصائد موزونة وقصائد غير موزونة (١) ... انها مجموعة تجارب واعية . ولكن صدورها سنة ١٩٤٧ ، جعلها ذات اثر محدود في تجربة الشعر الحديث . لقد ضاعت في الموجة التي اخذت تتسارع في السنة التالية غير ملتفتة الى شيء .

كانت بغداد تشهد مداً يسابوريا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان في دار المعلمين العالية في بغداد طالب قدم من جبكور في جنوب العراق ، يدعى بدر شاكر السياب ، يدرس الادب الانجليزي ، وينتمي للحزب الشيوعي العراقي . كان بدر غريباً في المدينة ، وغريباً في نفسه ، ولكنه كان - وهو ابن الفلاح - ضد المدينة .. انه يرفضها سياسياً لانها تضطهده ، تحوله الى تابع مهان ، ويرفضها اجتماعياً لانها تحوله الى عبد محروم ... فلم يكن بداً ان يرفضها ثقافياً ، خاصة والدعوة الشيوعية « دليله » ، والثقافة القرية مادة دراسته .

(١) - مجلة حوار - العدد ٢٠ ، صراع المناقشات ، في الشهر الحديث - غالي شكري .

(٢) الاداب - حزيران - تموز ١٩٥٤ ويناير ١٩٥٥

(٣) يذكر بدر في مقدمته « اساطير » اسمي الياس ابي شبكة وخليل شبيب .



يغوص الشوط معه . وكان كل شاعر من هؤلاء ذا تجربة خاصة ، وله من الامكانيات ما ليدر او بعض ما ليدر . وخلال الشوط الطويل تكون هؤلاء الشعراء ، ونضجت تجربة « الشعر الحر » . كان كل واحد منهم يأخذ من النهر ، منميا طافاه وامكانياته . وان كان كل منهم يحتفظ بمصادر طاقته الخاصة . ولكن كل واحد منهم كان يحاول اللحاق بغيره ، وينائر به بشكل او اخر .

لنعد الى قصيدة بدر الاولى « هل كان حبا » ، لنرى ما فيها من التجديد . انها تتكون من اربعة مقاطع من بحر الرمل (فاعلان مكررة ثلاث مرات بالاصل) . ولقد خرج بدر على قاعدة الخليل بن احمد ، التي نقضي بالترتيب ثلاث تفعيلات في الشطر الواحد اذا كان البحر تاما ، وبانثنتين اذا كان مجزؤا ، فجاءت بعض الابيات من تفعيلتين وبعضها من ثلاث وبعضها من اربع دون نظام معين . وان كان يبدو من دراسة القصيدة ان بدرًا حاول الالتزام بنظام معين فيها ، ولكن الزمام افلت من يده . يدل على ذلك المقطع الاول الذي يتكون من سبعة « ابيات » * الثلاثة الاولى منها ذات ثلاث تفعيلات ، والبيتان التاليان اربع اما السادس والسابع فمثل الابيات الثلاثة الاولى . ونلاحظ ان قافية الابيات الثلاثة الاولى منسجمة مع قافية البيتين الاخيرين . الا ان المقاطع الاخرى لا تخضع لنفس الترتيب في التفعيلات ، وان كان الثاني يخضع لنفس الترتيب في القافية . اما الثالث فقد كان مقدرا له ان يكون مثل سابقه من حيث القافية ، ولكن الابيات الاربعة الاخيرة التقت في قافية واحدة . ويخرج المقطع الرابع - من حيث القافية - عن اطار ما التزم في المقاطع السابقة ، اذ تتوالى القافية الواحدة في شطرين متتابعين ، ما عدا الشطر الثالث الذي ظل وحيدا .

ونلاحظ في هذه القصيدة :

- ١ - استعمال تفعيلات الرمل - كاملا ومجزؤا - دون نظام معين .
 - ٢ - محاولة التخلص من التزام قافية واحدة التزاما محمدا .
- ويبدو ان التطور الذي حدث في هذه القصيدة جاء عفويا ، لانها ابتدأت بنظام معين - وزنا وقافية - ولكنها تجاوزت ما بدأت به ، وان كانت لم تنته الى استعمال التفعيلة الواحدة في الشطر الواحد ، ولا الى تجاوز اي نظام للقافية . ان ما فعله بدر في هذه القصيدة هو انه اجاز لنفسه الانتقال من تفعيلتين الى ثلاث فاربعت انتقالات غير منتظمة . وقد حقق بدر الانتقال الى استعمال التفعيلة الواحدة في قصيدته

* سميتها ابياتا مع ان بعضها اشطر حسب الاصطلاح التقليدي .
اما في هذه الدراسة فالبيت والشطر شيء واحد

كان لها تأثير خارج مصر - ذلك ان التجربة في العراق كانت تعطي اولي ثمارها في هذا التاريخ .

تروي السيدة نازك الملائكة انها نظمت قصيدها الكوليرا يوم ٢٧ - ١٠ - ١٩٤٧ ، التي نشرت في اول كانون الاول من العام نفسه ، كما نذكر ان الشاعر بدر شامكي السياب اصدر ديوانه « ازهار ذابلة » في بغداد في منتصف كانون الاول من ذات العام ، وكانت فيه قصيدة بعنوان « هل كان حبا » « علق عليها في الحاشية بانها من الشعر المختلف الاوزان والقوافي » (٣) . وهذاك اتفاق بين من كتبوا حول الموضوع على ان ديوان بدر « ازهار ذابلة » صدر في كانون الاول (٤) . ويذكر صالح عبد الفني كبة ان رفايل بطي علق في مقدمة « ازهار ذابلة » على قصيدة متحررة فيه (٥) ، ولكن بدر نفسه يذكر ان ديوانه « ازهار ذابلة » طبع في مصر ، وانه وصل الى العراق في شهر كانون الثاني سنة ١٩٤٧ ، وان قصيدة « هل كان حبا » « المكتوبة على طريقة الشعر الحر قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين - اذا كانت المسألة مسألة حساب فقط - وبأكثر من عام كما هي الحقيقة » (٦) . وقد نشرت قصيدة « هل كان حبا » في مجموعة « ازهار واساطير » (٧) التي طبعت سنة ١٩٦٠ عندما كان بدر يعالج في بيروت ، وقد وضع تحتها التاريخ التالي : ٢٩ - ١١ - ١٩٤٦ . وينسجم هذا التاريخ مع ما ذكره بدر اعلاه . ويذكر بدر ايضا انه نشر خمس قصائد من « الشعر الحر » في الفترة الواقعة بين ظهور « ازهار ذابلة » و « الكوليرا » . ولكن بدرًا لا يذكر اسماء هذه القصائد ، ولا ايسر نشرت . ومن المفروض ان تكون قد نشرت في الفترة الواقعة بين كانون الثاني ١٩٤٧ ، وكانون الاول من العام ذاته . ولا توجد قصائد « حررة » في اية مجموعة من مجموعاته تحمل تاريخ عام ١٩٤٧ . بينما لدينا عشر قصائد « حررة » يعود تاريخها الى سنة ١٩٤٨ . وهي بالترتيب كما يلي : اساطير ٢٤ - ٣ - ٤٨ ، سراب ٢٧ - ٣ - ٤٨ ، تبعيني ٢١ - ٤ - ٤٨ ، نهاية ٢٦ - ٥ - ٤٨ ، في القرية الظلماء ٢٠ - ٦ - ٤٨ ، سوف امضي ٣٠ - ٢ - ٤٨ ، اغنية قديمة ٢٠ - ٧ - ٤٨ ، في ليالي الخريف ١٧ - ٩ - ٤٨ ، في السوق القديم ٣ - ١١ - ٤٨ ، اللقاء الاخير ١٩٤٨ دون تاريخ محدد .

ومن الجدير بالذكر ان بدرًا لم يجد - حين نشر رده ، وبعد ذلك - من يناقشه في صحة المعلومات التي اوردها . والغريب ان نازك الملائكة اصدرت كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، واوردت وجهة النظر الواردة آنفا ، والمخالفة لوجهة نظر بدر ، ولكنها لم تكلف نفسها عناء مناقشة ما اورده بدر ، مع اني استبعد ان تكون غير مطلعة عليه .

هنالك فرق زمني يبلغ عشرة اشهر وثمانية وعشرين يوما بين تاريخ قصيدة بدر « هل كان حبا » ، وتاريخ قصيدة نازك « الكوليرا » . وهذا يعني ان بدرًا كتب هذه القصيدة قبل صدور ترجمة باكتيسر لمسرحية شكسبير * ، وقبل صدور مجموعة الدكتور لويس عوض . ولكن هذا سبق الزمني لا قيمة له عمليا . ذلك انه وان كان يسجل لبدر سبقه في هذا المضمار ، الا انه لا يجعله معلما رائدا لبناء جيله . لنأخذ الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصالح عبد الصبور وغيرهم . لقد اعلن بدر اشارة البدء - بعد ان اعلنها الدكتور لويس عوض ولكنه لم يدخل الميدان - وما كاد يدخل الميدان حتى وجد عددا من الشعراء

٣ - قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٣ - ٢٤ ، ط ٢ مكتبة النهضة بغداد .

٤ - الاداب - شباط ١٩٥٤ ، حول الشعر المنحدر في العراق ، صالح عبد الفني كبة ص ٥٠ - ٥١ .

٥ - المصدر السابق .

٦ - الاداب - حزيران ١٩٥٤ ص ٦٩ .

٧ - اصدار دار مكتبة الحياة .

* كان بدر يعلم ان ترجمة باكتيسر التي نشرت سنة ١٩٤٧ ، كانت مهيأة للنشر منذ سنوات .

« سوف أمضي » (٨) لأول مرة ، فيما نعرفه من قصائده . الا ان هذه القصيدة تلتزم نظاما معيناً في الوزن والقافية ما عدا شطراً واحداً في المقطع الأخير . ولعل قصيدته أساطير (٩) تحقق قفزة الى الامام في مجال التخلص من عمود الشعر التقليدي . فالقصيدة من المقارب (فمولن مكررة اربع مرات في كل شطرة) ولم يعرف الشعر العربي لهذا البحر مجزوءاً ، ولا مخلوعاً (استعمال ثلاث تفعيلات) (١٠). وقد جاء بدر فحرد هذه التفعيلة من عمود الخليل ، لترد فرادى او مثنى او ثلاث او رباع دون انتظام :

تعالى فما زال لون السحاب

حزينا يذكرك بالرحيل

رحيل ؟ ... !

تعالى ، تعالى ... نذيب الزمان

وساعاته في عناق طويل

ونصبغ بالارجوان

شراعا وراء المدى

وننسى الفدا

على صدرك الدافئ العاطر

فتهويمه الشاعر

تعالى فملء الفضاء

صدى هامس باللقاء

يوسوس دون انتهاء

ونستطيع ان نلاحظ هنا ان بدراً تحرر من اتباع نظام معين في تواتر القوافي ، وان كان يميل للاتيان بالقوافي المتعاقبة في الاشطر المتتالية ، وكثيراً ما تتتابع القوافي او تتوالى .

ولقد تقدم بدر خطوات خلال سنة ١٩٤٨ ، وكانت « اغنية قديمة » و « السوق القديم » افضل شعره « الحر » . اخذت قصيدة بدر تتحرر من مظاهر القصيدة التقليدية وتسير نحو الوحدة والجريان ، وهي خلال ذلك تبحث عن اساليب التعبير المناسبة ، مثل التعبير بالصورة بدل التعبير المباشر . ومع ان قصيدة نازك « الكوليرا » اقرب للشعر « الحر » من قصيدة بدر « هل كان حيا » ، الا ان قصائد بدر التي يعود تاريخها لسنة ١٩٤٨ اكثر تفتحاً وانطلاقاً من قصائد نازك ، واكثر جدارة باعتبارها لبنات اساسية في اساس تجربة الشعر « الحر » . وهناك فقرة ما زالت تعترض سبيل الذين يدرسون شعر بدر . فشعره ليس كله منشوراً ، وليس - فيما قرانا - اية قصيدة تعود لسنوات (٤٩ - ٥٢) . وهذه السنوات الاربعة هامة لانها السنوات التي تلت تخرجه من جهة ، ولانها سنوات نشاطه الشيوعي من جهة ثانية . ومع اني ما زلت احاول ان اسد هذه الثغرة الا اني اتساءل لماذا لم ينشر بدر شيئاً من قصائده هذه الفترة ؟ ! (١١) .

ونستطيع ان نميز اربع مراحل في حياة بدر وفي شعره :

الاولى : الرومانسية ١٩٤٢ - ١٩٤٨

الثانية : الواقعية ١٩٤٩ - ١٩٥٥

الثالثة : التمزجية او الواقعية الجديدة ١٩٥٦ - ١٩٦٠

الرابعة : الذاتية ١٩٦١ - ١٩٦٤

المرحلة الاولى : بدر الرومانسي (١٠)

ليس في شعر هذه المرحلة ما يلفت النظر الى ان بدر سيمص

٨ - ازهار واساطير ص ٦٥

٩ - المصدر السابق ص ٤٦

* تسمية اصطلاحية ليست له .

١٠ - لقد تحدثت عن المضمون النفسي لهذه المراحل في مقدمة مجموعته (اتبال) ولذلك فلن اتحدث الان الا عن ملامح شعره فقط .

(**) نشر اعلان في ديبوانه «اساطير» سنة ١٩٥٠ عن قرب صلبور ديوانه السياسي والاجتماعي بعنوان (زئير العاصفة) ولكنه لم يصدر .

شاعراً كبيراً ، انه شعر عادي تقليدي فيما عدا القصائد التي ذكرناها . وقصائد هذه المرحلة غزلية على الاغلب او من شعر الحنين . لقد كتبها بدر وهو في سن تتراوح بين السادسة عشرة والثالثة والعشرين . وليس في هذه القصائد ما يدل على انه تأثر خطي احد من الشعراء الرومانسيين العرب ، وذلك لان رومانسيته من طراز فريد اولاً ، ولان الرومانسية العربية رومانسية مترفة ، وكانت قد بلغت ذروة مجدها ، واخذت في الافول عندما بدأ بدر يتنفس شعراً . فبدر شاعر « مازوم » وقد عانى الازمة على صعيد المثل ، وعلى صعيد وجوده الفردي ، بينما كانت الرومانسية العربية حاملة سباحة في خيالات حسية ومترفة . لقد وقف هذا الحاجز بين بدر والرومانسية العربية ، وان كان على ما يبدو ممججاً بعلي محمود طه ، وقد طلب منه تقديم قصيدته « بين الروح والجسد » ولكن علي محمود طه مات قبل ان يلي رغبة بدر . ويبدو هذا التأثير احياناً باستعمال الصور الحسية ، والصفات الحسية المترفة المتتالية مثل :

امنيات دغدغت حسي باغواء طروب

وانتشاء فان الاماد نضمان الطيوب

الاربع الدافئ المفاج منفوم الهبوب

اسكرته الليلة القمر في سهل رطيب (١١)

غير ان عدم وقوع بدر تحت تأثير الرومانسيين العرب ناتج عن انه اطلع على الادب الاجنبى ، والانجليزية خاصة خلال دراسته في دار المعلمين العالية في بغداد التي تخرج منها سنة ١٩٤٨ . كان بسدر يدرس الادب الانجليزي ، وقد اتاحت له دراسته التعرف الى الادب الانجليزي ، فتأثر به كثيراً ، وخاصة بشلي وكتيس . ويبعد تأثره واضحاً في بعض القصائد . فهو مثلاً في « ذكرى لقاء » يترجم مقطعا لجون كيتس ، مشيراً الى ذلك في الهامش . وهذا هو المقطع :

وتمتد يملك نحو الكتاب كمن يشد السلوة الضائعة

فتبكي مع العبقرى المريض وقد خاطب النجمة الساطعة

« تمنيت يا كوكب

نباتا كهذا - انسام

على صدرها فسي الظلام

وافنسى كما تقرب

والعبقرى المريض - كما يشير الهامش المذكور - هو « الشاعر الانجليزي جون كيتس » الذي « مات مسلولا في الخامسة والعشرين من عمره ، وافر ما كتبه قصيدته التي يخاطب بها كوكبا في السماء » (١٢) . ويرى الدكتور لويس عوض ان قصيدة « رنة تمزق » (١٣) تعتبر تنويعاً على قصيدة كيتس « انشودة الى بلبل » كما ان قصيدة « اتبعيني » (١٤) تعتبر تنويعاً على قصيدة شلي « اتبعيني ... اتبعيني » من بروميثوس طليفاً (١٥) . ولكن السياب لم يقلد احداً ، وكما لم يستطع ان يسير تحت راية الرومانسيين العرب ، لم يستطع ان يحمل راية الرومانسيين الانجليز . فالسياب لم يكن يحلم فقط ، ولم يكن قانعاً بالخدر ... انما كان يحلم بالثورة ... العاصفة الهوجاء التي تمنحه الحرية والحب .

المرحلة الثانية : بدر الواقعي

تجاوز بدر في هذه المرحلة شلي وكيتس الى ستيفن سبندر وروبرت بروك ووليم هنري دافيس وايفان بو ما بين ١٩٤٨ - ١٩٥٠ ، ثم تجاوز هؤلاء الى ت.س. اليوت واديث ستويل . وكان في الوقت

١١ - محيي الدين اسماعيل - ملامح من الشعر العراقي الحديث - مجلة الاداب - يناير ١٩٥٥

١٢ - ازهار واساطير ص ١١٣

١٣ - ازهار واساطير ص ٥٩

١٤ - ازهار واساطير ص ٥٤

١٥ - ملحق الاهرام الاسبوعي ٥ - ٣ - ١٩٦٥

ذاته يكافح مع الحزب الشيوعي العراقي ضد الطفيلان والمسؤولات الاستعمارية ، ويهول من الثقافة الشيوعية .

تضم هذه المرحلة قصائد متباينة ، لا يمكن ان تخضع لمقياس نقدي واحد سواء من حيث تركيبها او مضمونها . ويكفي ان نذكر في هذا المجال « حفر القبور » و « الموس العمياء » و « الاسلحة والاطفال » و « انشودة المطر » . فمن حيث البناء الفني تقف القصائد الثلاث في جهة ، وانشودة المطر في جهة اخرى . « انشودة المطر » نموذج من نماذج شعرنا « الحر » ، بينما « الموس العمياء » مثلا يمكن ارجاعها الى نهاية المرحلة السابقة من حيث تركيبها ... انها بسيطة جدا تعتمد على تنويع بسيط في استعمال التفاعيل ، ولكنها في الغالب تتكون من ابيات متساوية تتواتر قوافيها او تتوالى ، وتعتمد اسلوب التعبير المباشر ، وان كانت في مجموعها تقوم على « رمز » . ولا تختلف عنها « حفر القبور » او « الاسلحة والاطفال » في شيء . وان كانت « الاسلحة والاطفال » اكثر تعبيراً عن الواقعية الاشتراكية في مضمونها . في هذه المرحلة اصبحت الاسطورة جزءاً من قصيدة بدر . ولعل « الموس العمياء » اكثر قصائده تخمة بالاساطير التي تبدأ بياجوج وماجوج وتنتهي بميدوزا . انك وانت تقرأ بعض قصائده تشعر انه صرف اياماً وليالي وهو يجمع الاساطير من كل كتاب ، حتى يقدمها لك في قصيدة ، تربط الهوامش حولها من كل جانب .

وقد اعاد السياب للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير عن طريق كثير من تفاصيل الحياة اليومية ، التي تتحول الى رموز ذات ابعاد ودلالات . « فالموس العمياء » و « حفر القبور » ، والبائع المتجول الذي يشتري الحديد العتيق ، تحول من بعض جزئيات في الحياة اليومية الى رموز لقوة الحياة وحرمانها ، وانانية الفرد الذي يتمنى ان يموت الآخرون ليعيش ، الخ ...

ولكن بدر لم يكن واقعياً بالمعنى الحرفي للكلمة ، ولا واقعياً اشتراكياً بالمعنى الضيق ، ان شعره في هذه المرحلة ليس تصويراً خارجياً لبعض مظاهر الحياة ، وليس هتافات وشعارات ، ولكنه شعر يلتزم بقضية كبرى ، ويعبر عن اهداف سياسية . ان انشودة المطر هي خير مثال على ما اقول :

« اكاد اسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى اذا ما فُض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من نمود

في الواد من اثر

اكاد اسمع التخليل يشرب المطر

واسمع القرى تن والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج والرعود متشددين

مطر ...

مطر ...

مطر ...

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لنشيع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول حولها بشر .

مطر ...

مطر ...

مطر ...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتلنا - خوف ان نلام - بالمطر

مطر ...

مطر ...

ومنذ ان كنا صفارا ، كانت السماء

تقيم في الشتاء

ويبهل المطر

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع

ما مر عام ليس في العراق جوع

مطر ...

مطر ... (١٦)

انه يحس هنا بحركة التاريخ التي سيفض عنها ختمها الرجال يوما ، فلا تبقي من نمود في الوادي من اثر .

المرحلة الثالثة : بدر التموزي

كما تجاوز بدر الرومانسية ، تجاوز الواقعية الاشتراكية . وكان تجاوزه لها ناتجا عن انه كان اعجز من ان يلتزم بخط سياسي مباشر . وهو في تكوينه لم يكن واقعياً اشتراكياً ، لقد كان مثاليا ... يقوم المثال عنده فوق الواقع ونقيضا له . وحين اصبح شيوعياً كانت الشيوعية بالنسبة له شكلاً من هذه الثنائية ... انها المثال وهي تقيض الواقع . غير ان الشيوعية قابلة للتحقق ، ومثال بدر غير قابِل للتحقق ... انه وجه امه التي « تنام نومة للحدود » . وكان بدر ريفياً يحمل تراث الريف العربي ورواسبه ، عاطفياً يتأثر سلباً او ايجاباً بأبسط الميثرات . ولقد كانت قصيدته « الموس العمياء » الشعرية التي قصمت ظهر البعير . ففي هذه القصيدة كان بدر « قومياً عربياً » بالمعنى السلفي فهو يقول :

ما زلت اعرف كل ذاك ، فجريوني يا سكارى

من ضاحج العربية السمرات لا يلقى خساراً

كالقمح لونك يا ابنة العرب

كالفجر بين غرائش العنب

او كالفرات على ملامحه

دعة الثرى وضراوة الذهب

لا تتركوني ... فالضحى نسبي :

من فاتح ومجاهد ونبي

عربية انا : امتي دمها

خير الدماء كما يقول ابي

ونجد بجانب كلمة « العرب » اشارة ، ونمود للهامش فنجد التعليق التالي : « ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشيوعيين والشوفينيين . يجب ان تكون القومية شعبية والشعبية قومية . يجب جعل احفاد محمد وعمر وعلي وابي ذر والخوارج والشيعة الاوائل والمعتزلة يعيشون عيشة تليق بهم كشر ، وكورثة لامجاد الامة العربية . افليس عارا علينا نحن العرب ان تكون بناتنا بغايا يضاجعن الناس من كل جنس ولون ؟؟ » (١٧) . ولقد ادى نشر هذه القصيدة الى انفصاله عن الشيوعيين ، واستقلاله سياسياً .

قاده انفصاله عن الشيوعيين الى الاتجاه القومي سياسياً، فانتج قصائد قومية عديدة ، بعضها عادي مثل بور سعيد ، وبعضها الاخر يتدفق حيوية وقوة مثل في « المغرب العربي » ، كما قاده انفصاله عن الشيوعيين الى العودة للمطلق . بات المطلق - بمعناه الفلسفي المجرد - محط نزوع بدر ، فانتقل من العادي واليومي ، الى الاسطوري والرمزي ، كان الموت في المرحلة السابقة - حادثة ، وكان الجوع ظاهرة ، وكان انفصال رجولة ، اما في هذه المرحلة فقد تحول الموت الى اسطورة ... اصبح فداء اسطورياً ، يمثله تموز او المسيح . ان تحول الموت الى اسطورة ، ليس تصوراً شعرياً فقط ، انه ذو مضمون ايديولوجي ايضا ... فالسياب عندما كان يناضل كان يرى

«الخلاص في النضال... في الدم الحقيقي الذي يسيل . ولهذا كانت « كل فطرة تراق من دم العبيد ، « ابتسام في انتظار مبسم جديد » . اما الان فالدم ليس دم العبيد ، انه دم المسيح . الموت الفردي أصبح معجزة . كان هذا ناتجا عن انه لا يشترك في حركة التاريخ ، وانه يشعر بالعجز عن الاشتراك فيها . انه وافق يشاهدها ، ويود لو استطاع ان يساهم فيها :

فبدلهم في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزوام
اعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام
اود لو عدوت اعصد الكفافين
اشد قبضتي ثم اصفع القدر
اود لو غرمت في دمي القرار
لاحمل العبء مع البشر
وابعث الحياة ان موتني انتصار (١٨)

هكذا يحل النمنى محل النضال ، ويصبح بديلا له . وقد انضج هذا منذ بدء هذه المرحلة حين أصبح الرجوع الى الماضي معزيا عن نضوب الحاضر ، او مفديا لما فيه من امل كما حصل في قصيدة « في المغرب العربي » . الا انه ازداد وضوحا منذ نهاية سنة ١٩٥٦ ، ولعل قصيدة « جيكور والمدنية » خير معبر عن الفرار وعلان المعجز الكمال: وجيكور خضراء ،

مس الاصيل
ذرى النحل فيها بشمس حزينة
ودربي اليها كومض البروق
بدا واختفى ثم عاد الضياء فاذا كان حتى انار المدينة
وعرى يدي من وراء الضماد كان الجراحات فيها حروق
وجيكور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينه
فمن يخرق السور ؟ من يفتح الباب ؟ يدمي على كل فقل يمينه؟
ويماني لا مخلب للصراع فاسمى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لا تبعث الحياة من الطين ... لكنها محض طينه
وجيكور من دونها قام سور وبوابة ... واحتوتها سكينه (١٩)
وكانت جيكور هي حلم هذه المرحلة ، ولكن بعث جيكور هو مطلق بدر غير القابل للتحقيق ، وهو يتعلق به على الرغم من انه يعرف بأنه حلم لن يتحقق . وكان هذا الحلم .. بعث جيكور يصبح رمزا لبعث الامة وتحرير الوطن . فجيكور في اندثارها رمز للموت ، وجيكور في اخضرارها رمز للحياة . وكان بدر احيانا يعلن بوضوح عن خيبته بحلمه :

يا شمس ايامي اما من رجوع ؟

.....

جيكور نامي في ظلام السنين (٢٠)

خلال هذه المرحلة التقى بدر مع مجلة شعر فاصبح شاعرا من شعرائها حتى انه غاب عن صفحات « الاداب » خلال عام ١٩٥٧ كلها . وكان هذا يقوده الى مزيد من « التفرب » .

هذا الاتجاه الجديد بما فيه من غربة ووحشة وحلم ويأس سماه بدر « الواقعية الجديدة » . والواقعية الجديدة هذه في نظر بدر هي الواقعية الحديثة التي تحدث عنها الناقد الشاعر الانكليزي الكبير ستيفن سيندر في محاضراته القيمة عن « الواقعية الجديدة والفن » . وتتلخص واقعية سيندر الحديثة في « ان الفنان الحديث اصبح انطباعيا وسرياليا وتكميبيا ورمزيا في محاولته الهادفة الى ايجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع . ولكنه ابى لنفسه ان يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلا فوتوغرافيا . ولم يلبث الفنان الحديث حتى

١٨ - انشودة المطر - ص ١٤١

١٩ - المرجع السابق - ص ١٠٣

٢٠ - المرجع السابق - العودة لجيكور ص ١٠٨

اهتدي الى مخرج - كما يقول سيندر - وقد وجد هذا المخرج فسي الواقعية الحديثة . وهي في رايه تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلا عميقا فيه اكبر عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره ، ولا يهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك » .

وحين يطبق بدر الواقعية الحديثة على انتاجنا الادبي يقول : « اما انتاجنا الواقعي او الملتزم فهو في كثير من الاحيان خلو من الفن او بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام . والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بان تكون مقالا افتتاحيا في جريدة نملأ مجلاتنا ومكنانا واذاعتنا » . ويرى ان انتاج نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبد الله وعبد الملك نوري انتاج واقعي بلغ حد الروعة (٢١) .

لقد اصبح مقياس سيندر الذاتي مقياسا لبدر . فالشاعر هو محور العالم ، ونفاذ بصره هو بديل الايديولوجية العلمية ، ومهمته ان يحلل المجتمع « تحليلا عميقا » ، مهما كانت « ادائه » . ان سيندر « مثالي » ، ولقد انزلق بدر الى هوته ، وكانت النتيجة قصائده الموحشة التي نشر اكثرها في « مجلة شعر » . ولقد كان تعاونه مع « مجلة شعر » انطلاقا من هذا المبدأ .

ومع ذلك فقد انتج بدر في هذه المرحلة قصائده : مدينة بلا مطر جيكور والمدنية ، النهر والموت ، رسالة من مقبرة ، في المغرب العربي ، المسيح بعد الصلب والبقي الخ... .

وصدف - خلا هذه المرحلة - ان حدث الصدام الدموي بين الشيوعيين و « القوميين العرب » في العراق ، فادخل بدر فلمه حلبة الصراع ، ووقف ضد الشيوعيين ، وكانت من نتيجة ذلك بعض القصائد نذكر منها « البقي » (٢٢) و « رؤيا عام ١٩٥٦ » (٢٣) و « العودة لجيكور » (٢٤) . ولم يكن موقفه من الشيوعية موقفا سياسيسيا فحسب ، بل كان موقفا فكريا . فبدر لا يحارب دعوة سياسية ، انه يحارب ايديولوجية . صحيح ان بدرا كان « قوميا عربيا » ، وكان مع الوحدة ، ولكن هذا العامل كان العامل الثانوي في صراعه مع الشيوعيين . العامل الاول والانساني هو « مثاليته » . فبدر الذي كان شيوعيا اصبح ضد الشيوعية ، ولم يكن في هذا تناقض ، لانه لم يكن شيوعيا حقيقيا . كان « مثاليا » يرفع شعارات الحزب الشيوعي العراقي ، لا رغبة في التفضيل ، وانما لان الشيوعية في مرحلة كانت « مطلقة » . ولقد دخل هذا الصراع ضعيفا مهزوزا ، فكانت النتيجة ان مات بتاثير منه كما اثبتت تقارير اطباء النفسيين . وهذه المرحلة هي عهد بدر الذهبي . لقد بلغ ذروة مجده ، واثبت ريادته للشعر الحر بجدارة ، بعد ان تراجعت نازله .

ولقد اثبت في هذه المرحلة تمثله لتجربة اليوت تمثلا حيا . ويبدو هذا واضحا في عدد من قصائده .

ومع ان في شعر هذه المرحلة غثاثة احيانا ، ففئها قليل بالنسبة للمراحل السابقة ، والمرحلة الاخيرة اللاحقة .

المرحلة الرابعة : العودة الى الذات

المرحلة الاخيرة من حياة بدر فقيرة ومحزنة . لقد واجه بدر قدره ، واصبح يدافع عن « مجرد بقائه » . الموت لم يعد رجولة ولا

- التتمة على الصفحة ١٢١ -

٢١ - مجلة الاداب - « وسائل تعريف العرب بتنهجهم الادبي

الحديث » اكتوبر ١٩٥٦ ص ٢٢

٢٢ - انشودة المطر - ص ١٣٥ . وقد كتب تحتها في الهامس

« كتبت في العهد المباد » ولكن هذا ليس صحيحا . فكتب كتبت في

عهد عيد الكريسم قياسم .

٢٣ - المصدر السابق - ١١٦ -

٢٤ - المصدر السابق - ١٠٨ -

ثلاث قصائد في الغربة

١ - الغربة

« الى رشيد ياسين »

قالوا لي لا تكتب عن احزان الغربة
وانس ليالي الرعب السوداء
فالمساء
خمر في كأسك في هذي الليلة
لا تسأل عن دجله
وأبيك المتأرق والوالدة الكهلة
لا تسأل عما فات
والحوا ، قلت لهم مرات :
الغربة سيف
الغربة سيف يغمد في الاعماق
اغراه بي الارهاق
ارهفه اني للاشواق
نهر واغاني الخضراء
حزني في ليل الداء
تنأرق في الظلماء
تضمد ان هبت ريح الزيف
وامات الخوف
اشواق العاشق او قلبه
قالوا لي لكني لم أجد الماء
خمر ابل ملحاً والاشياء
تبدو سوداء
فنبرعم يا غصن الآهات
واحترقي يا اوراق

٢ - المعطف واشجار الكستناء

« الى بدر الحبيب »

على شفة الدرب كانت اغاني الرياح اللعينة
تضج ، وكنت بلا معطف
يقيني شتاء المدينة
ولا شيء ، آه ، شتاء المدينة ثلجا اراه
تحديق بي مقتلته
بشزر - فأرنبو الى شجر الكستناء
لعل به مخبأ اختفي
فأسأله ، وألح وقد تنطفي

بقايا السؤال الحزينه .
على شفتي وتخضر آه
لانه مثلي تجف دماه
تغيم بعينيه أحلى رؤا
لانه مثلي يسوط الشتاء
حكاياه ، تصفر ، تخبو الحياه
بأوراقه الخضراء معلنة منتهاه
وتبقى ، على شفة الدرب ، آه
أغاني الرياح اللعينة .

٣ - مراثية شتائية

« الى أبي وأمي »

نافذة الحجرة - عفوا - الكوه
تركها قدم الريح
فتصر بقوه
والمطر الهامي كجريح
في ليل الاشجار اللغاء
يتأوه-
حزنا ، فالشاعر - طالت غربته - عيناه
مسهدتان هنا والاعداء
اسيافا تترصده عل مع الظلماء
يأتي ليزور الاهل ، يرى الاخوه
يوما فالشوق يبرحه ويخض دماه
يدفعه بيد صخراء
للهموه
اذ ذاك يموت لقي شلاء
ما بين أيادي الاعداء
وتظل نافذة الحجرة
تبكي في الم في حصره
تركها قدم الريح ، تصيح :
الناسر كان مسيح
الكدر المساء
في أكوسه خمره
زوروا قبره
فبحار دماه
خيطة بسدى الرايه .

عبد الستار الديلمي

- بيروت -



قراءة تأنيديّة: نزار قباني في بمقدم محيي الدين اسماعيل

في سكة الشعر العربي الحديث ، بهذا المزج بين التجربة الذاتية والتشكل الموضوعي . وليس الشعر الا فني ، تلك الزهرة النامية من دم القلب سوى تحقيق لهذا التوازن بين تجربته والموضوع . انك تحس ، وانت تقرا نزارا ، ذلك الجهد المبدع من اجل العثور على الشكل الافقي . ثم وهو يبذل ذلك الجهد تراه ينظر الى نفسه من خلال كل شيء يسايط انوار فنه عليه . انه شبيه ببودليير . . . انه يحاول ان ينامل وعيه ، وبغفوية وتلقائية هما عفوية الفنان الاصيل وتلقائيته .

ان نزارا يحاول ان يصرف ملاحظتنا عنه ، لينفرد بنفسه . . . لينفرد بكل صغيره يتأملها . . . وما اكثر الشؤون الصغيرة التي استطاع نزار ان يحيلها الى وسط تأمل!

فالشؤون الصغيرة هي دوما ذلك الوسط التأمل الذي يلوذ به نزار ليتأمل نفسه من خلاله ، ومن خلال هذا الصوت الاخر الذي يبدو لنا انثويا جدا في كثير من الاحيان .

وان شخصية نزار شخصية قوية، بل ساحقة احيانا، اذ هي شخصية تحس بأنها دوما تحاول ان تعرج فوق فنه، بل ان تستخدم هذا الفن في كثير من الاحيان ، على العكس من تلك الشخصية التي تجدها احيانا معزولة عن الفن ، فتثير اشفافك لانها تحولت الى فريسة من فرائس الصدق الفني .

ان نزارا يرسم لنا شخصيته متعالية فوق فنه . ولعل في هذا عنصرا من عناصر الرومانتيكية الباقية في فنه . انك وانت تقرا اشعار نزار لن تستطيع ان تنسى ان هناك وراء هذه الاشعار شخصية هي شخصية نزار . وقد يثور هنا سؤال متسرع يقول : ولكن هل نستطيع ان ننسى شخصية اي فنان ونحن نتأمل قطعة من فنه ؟

الجواب عن ذلك عندنا ، ان المشاركة الوجدانية التي تحسها وانت تقرا نزارا ، تختلف اختلافا جوهريا اساسيا

لو شئنا ان نقوم اعمال نزار قباني الشعرية فسي معاير النقد الحديث الشائع ، الذي يحاول ان ينقل الاثر الشعري الى مستويات التجريد النظري ، لعدنا ، بلا ريب ، في حديثنا عن اعماله هذه ، الى الحديث عن « النرجسية » وعن « التوتين الذاتي » وغيرهما من الظواهر النفسية التي يسميها علماء النفس ومن سار في ركابهم من نقاد الادب بالعرض . . . العرض النفسي ، او العرض الجسدي . ولمضينا نبرر ذلك كله ، بتلمسنا مظاهر هذا « العرض » وهو من ثمار « النرجسية » و « التوتين الذاتي » بما نلمحه من تكرار « الصوت الاخر » عند نزار ، وهو ذلك الصوت الانثوي المشخص الذي يحاول ان يجعل من الشاعر موضع « عرض » او « وثنا » في كثير من الاحيان .

ولكننا لم نشأ ذلك ، لاننا لا نؤمن بجدوى مثل هذه الدراسات التجريدية التي تهتم المعنيين بالظواهر النفسية أكثر مما تهتم المعنيين بالقيمة الذاتية للأثر الفني ، كما لم نشأ ان ننتزع اعمال نزار الشعرية من أرضها ومن أجوائها لنجعل منها مادة لرموز نحللها تحليللا افتراضيا ، على داب البعض ممن يحاولون ان يتلمسوا الرموز تلمسا خلال الظلمة المنيعة للعمل الفني .

اننا لن نأخذ بهذا الرأي ، كما لن نأخذ بذلك النهج ، بل سنحاول ان نسجل ابرز الانطباعات وأوضحها خلال قراءة اعمال نزار الشعرية . وفي ذلك ما فيه - قطعا - من رفض حاسم لصور من هذا النقد الذي لم يعد يكتب في الهواء الطلق ، بل بجانب رفوف الكتب . . . لم يعد يكتب للناس ، بل يكتب للادباء بعضهم بعضا !

من أجل ذلك شرعت اقرا اعمال نزار الشعرية قراءتي الثانية ، لاسجل الانطباعات التي تكاملت بشكل أوضح من غيرها ، وعلى نحو محدد ، بالنسبة لي - على أقل تقدير - .

من خلال القراءة الثانية لاشعار نزار ، نجد ان قصة الانثى الكامنة في اعماق نزار قصة باطلة اصلا ، ولن تدل الا على فهم مراهق لشاعر استطاع ان يفتزع طريقا جديدة

نفسه ومع تجربته ومع عنائه في الصوغ الفني . ان اشعاره لا تقدم لك نقاشا حياتيا ، بل جل ما تستطيع ان تقدمه لك هو ذلك التداعي الواسع الذي يشمل معظم احساسنا في الحياة وازاءها .

ان نزارا الشاعر يقدم لك عالما كئيبا - لا حزيناً ولا مأساوياً - مصنوعاً من الاقمشة المترفة والاساور والعاج والصلبان الذهبية . . . انه كعالم بودلير الكئيب . والشاعر ازاء هذا العالم يقف على مبعدة منه ، وهذا هو السر في اننا نجد شخصية نزار تبدو دوماً من وراء اشعاره ، بقوة وبملاحم نفسية واضحة . .

انه دوماً يقف وراء تخوم عالمه هذا ! . انه دوماً يكره



هذا العالم ، او على الاقل يستخف به ، ولكنه يحب كره هذا العالم .

وبالرغم من ان نزار يبدو في كثير من الاحيان يحاول الازورار عن هذا العالم البارد بنماذج الطينية ، الا انه لا يتحمل ، بأي شكل ، مسؤولية الرفض ، اذ ليست هناك مواقف يقارعها . كل شيء يكاد يكون مواتاً ، لانه من الطين ومن الاقمشة والرخام . . . الكل اذرعة ميتة بالرغم من بضاعتها ونضاعتها وعاجيتها !

ذلك هو الوضع الانساني . . وان شئت فقل عن ذلك فلسفة !

ذلك هو الوضع الانساني . فالوقوف عند نزار هو العالم الخفي المستور الذي لم يكلف نزار نفسه عبء تحمل هتك استاره . فهو من حيث جغرافية الشعور

عن مشاركتك الوجدانية لكثير من الشعراء الآخرين . ذلك لانك تحس وانت تقرا نزارا بان هذا الشاعر يحاول دوماً دون ملل ، ان يعيد هو نفسه تمثيل التجربة في دور شعري امامك ، وليس كذلك جميع الشعراء .

ان نزارا يغنيك بصوته ، وقد تجد انه يخفق في الاداء احيانا ، ولكنك تظل تستمع اليه من صوته هو ، بهيمومه وافراحه وكبرياته وقلقه الوجداني وملامساته الساذجة للشؤون الصغيرة في الحياة .

ويبدو لنا نزار من خلال هذه الشؤون الصغيرة التي كثيراً ما يفرق نفسه فيها لتكون الوسط التأملية له ، ذلك الرجل المهدب الذي يرفض التوحش في كل شيء ، والذي يستطيع ان يؤكد لنا ذلك بهذه القدرة الضخمة على انتقاء الالفاظ العادية واغنائها بالاجواء الشعرية .

ان اشعار نزار فيها شيء من عنصر التحدي فسي الخلق الفني ، وليس ثمة شك انه تحدي الواثق من نفسه .

فالتعبير البسيط المباشر هو الذي تمتاز به اشعار نزار . وان استخدام نزار للتعبير البسيط المباشر قد مكن هذا الشاعر من توسيع الآفاق البصرية المرئية في قصائده .

والصور البصرية المرئية عند نزار تنطوي على قوة اشعاعية تستأثر باهتمامنا رغم تفاهة الاشياء والشؤون الصغيرة التي يعرضها امامنا كصور مرئية منظورة من عالم مرئي منظور يعج بالتفاهات .

وتبدو صور نزار وكأنها نثار غير مترابط ولا منسجم ، بيد انه استطاع في معظم تجاربه الشعرية ان يخلق من هذا النثار من الصور المتباعدة كلا متكاملًا مؤثراً يعبر عن موضوع اساسي موحد .

ونزار شاعر ليست لديه خواطر او افكار ، بل كل ما لديه تجربة مجردة تجسدها الصور ، ولا يربط بينها قوام عقلي ، بل القوام الوجداني هو كل ما لدى نزار في فنه .

وليس لدينا أي دليل في اشعار نزار على انه شاعر يعني بالعقل وبالعودة الى التجربة عودة تحليلية مهيبة . ان كل ما لديه هي هذه الصور المرئية المشحونة بالاشعاع والتي يربط بينها بتناسق منغم ذلك الخيط الوجداني المحكم .

اذن ، فليس لدى نزار عودة بالتجربة الى مجالات التحليل ، برغم ما قد يقال من عرضه لبعض نماذج التطور النفسي . فحتى هذه النماذج ليست سوى صور وجدانية تشير الى تأرجح الوجدان امام قوى الشد والجذب .

انه خلو من الفكر ، ولكنه ليس خلواً من النظرة المحكمة للحياة ، شأنه في ذلك شأن أي شاعر صادق مع

والاحساس وملامسة الحياة يقف قريباً جداً من عالم بودلير ، مع فارق واحد ، ذلك ان بودلير داعية من دعاة الرحيل عن عالم الطنافس الوثيرة والمباخر والعاج الاسمر ، بينما نزار يترفع حتى عن دعوة الرحيل هذه . انه لا يقول مع بودلير بان عليه ان ينشر قلاعته الى حيث عالم الروعة الحقيقي الارفع من هذا العالم الذي يغوص فيه ، والى حيث الطمأنينة والمتعة !...

ونزار في هذا الموقف الذي تعلنه ضمنا جميع قصائده تقريبا ، انما يفصح عن عدمية منقطعة النظير بين شعرائنا المعاصرين .

ان العالم عنده قطعة موات ... قطعة من الرخام ومن انسجة « التفات » . العالم ليس سوى ظاهرة جمالية ، ولاستخدم اللفظة التكنيكية ، لكي ابعد عن عالمه حرور الدم المتدفق ... فأقول ليس عالم نزار سوى ظاهرة « استيكية » مجردة تستحق التأمل بقدر ما تستحق ان ينظر اليها باستخفاف ...

العالم قطعة من رخام بارد والدم لن يتدفق في العروق المرورية ، بل في شرايين الفنان وحده الذي يتسربل وحده بقميص اندم . وأشعر ليس تعبيرا عن هذه « الكمية » من العالم ، بل هو تصعيد بقضية الشاعر وتجديد لهويته .

ان مولد الشاعر عن نزار هو من هذا الموعد الاخضر بين الشاعر وهذه الكتلة من العالم ... هذا الموعد الذي يتخطى المعقول ، ومن لم يقل شعرا فهو حيوان ابكم ... هو جزء من تلك الكتلة الموات !

ولعل من مواطن الروعة في اعمال نزار الشعرية التي لن يتكشف كنزها الاؤلوى من الوهلة الاولى ، هذا الموقف المنسجم الذي يعوض به عن ادراكه للعالم والحياة ادراكا عقلانيا والذي ينتهي به الى رفض الاستقالة من تأمل العالم الرخامي البارد والشؤون الصغيرة ... فكل شيء

في هذا العالم قد ولد من اجل ان يكون الحيوان الابكم حيوانا ناطقا ... من اجل ان يكون شاعرا .

وهو في هذا الفهم للعالم . ومكان الانسان الشاعر فيه ، يتجاوز موقف اصحاب النظرة النفعية في الفن كما يتجاوز اصحاب النظرة « الهدوفية » بخطوة عملاق ... من غير ان يستوقفه نقاش ...

فالشؤون الصغيرة التي يستلهمها نزار شعره ليست ، ببساطتها ، سوى منابع للشعور الجارف بالحياة ...

كل حيوان حتى الحيوان الابكم يذرف الدموع من اجل مصير ديمونة ، ولكن الحيوان الناطق وحده هو الذي يهزه منظر « شال » انيق ملقى على السرير من سهرة امس !

ان نزار هو الشاعر الذي يفكر باحساسه ويتأمل بعصبه الحي ، ثم يستسلم لتفاهة الحياة عن طواعية ، لكي يدعها تمر من خلال احساسه وهو شبه يقظان ... تمر وفي فمه سكاة وهو مستلق يبتسم .

ومن هنا انعدم عنصر التمرد في اشعار نزار . انه شاعر يستعرض العالم في حلمه دون ان يريق قطرة من دم حائق . وان انعدام عنصر التمرد في اشعاره ، افقد منه ذلك العنصر المظلم الاسيان الذي يشيع في اعمال كثير من شعرائنا . ولهذا آثرنا ان نصف عالمه بانه « عالم كئيب » وليس « عالما حزينا مأساويا » .

ان نزارا - كما يبدو لنا - لا يضيق ذرعا برخامية العالم وجموده وبروده ... انه يحاول ان يعشق الرخام ، لانه ليس في العالم سوى هذه الموابك الرخامية الباردة .

فهل هذه رومنطيقية من نزار ؟

ان الرومنطقي لو عاش مثل هذا العالم الذي يعيشه نزار ، لارتد فورا الى الوراء ، .. لحاول ان يعيش الماضي ، بيد ان نزار ، بعصبه السليم ، قد وطد العزم على ان يستلهم عالمه هذا ... عالم الشؤون الصغيرة دون ارتداد ولا اقتحام .

ان نزارا من اولئك الشعراء الذين استطاعوا ان يقولوا « نعم ! » بالحرف الكبير فسي وجه الحياة ، دون ان يتزحزحوا من مواضع اقدامهم . انه يرفض كل هجرة سندبادية معاصرة . ومن اجل ذلك لا تملك الا ان تحبه ، لانه قريب منك ، بل يكاد يفتيك بظلاله ، بحنو ودونما صخب ...

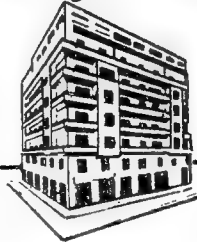
تلك هي انطباعات عاجلة اسجلها بعد قراءتي الثانية لمعظم اعمال نزار قباني الشعرية ، كتبها املا الا يكون هذا الشاعر نهاية عهد في شعرنا العربي الحديث !

محبي الدين اسماعيل

القاهرة

فندق نيو بالاس
إدارة : فتحى نوفل

جناح خاص
للعائلات
أسعار معتدلة
مصعدان حديثان



وسط راق
خدمة ممتازة
مياه ساخنة
تليفونات بالفرق

ت : ٤٥٩٣٦
م : ٧٩٧٩١

١٧ شارع سليمان الحلبي
(دوبريه سابقا) القاهرة
تليفون ٤٥٩٣٦

New Palace Hotel 17 Sh. Soliman el Halaby
Telephone 45936 Cairo

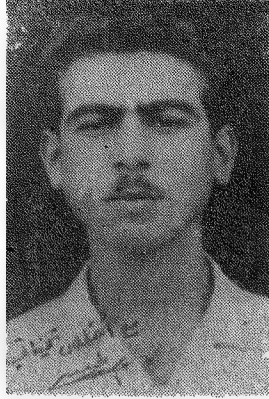
قم وخاصر
 اري صب ما تصبي صاغت الالحن رومبا
 ايه صدق
 والحناجر
 هزو ذا قوس الكمنجه يرسل اللحن بفنجه
 وبزقزق !
 والمغني
 مثل ديك بالصياح بين سكران وصاح
 بالتغني ...
 ونثني
 ونغني
 أغنيات للزنج مع ناي وصنوج
 اي موجه
 غمرتني بالبشائر عندما رحت اخاصر
 ذات غنجه
 ذات قامه
 كالرماح السمهريه وعيون عليه
 وابتسامه ! ...
 وتثنى
 قدما هذا بقدي واختلى بالخد خدي
 وتمنى ...
 فرقصنا
 خصرها طوق خصري شعرها مازج شعري
 وهمسنا
 والحرائر
 غرقت فيها القدود نهدت منها النهود
 والخواطر
 ومشينا
 خطوة في انر خطوه خلوة في انر خلوه
 وانتشينا
 اي خمره
 ملات هذي الكؤوسا ضععت منا الرؤوسا
 اي سكره ..
 وانطلقنا
 نقفز الخطوات قفزا نغمز الاعين غمزا
 واشتبكنا ...
 اي قصه
 بينها تلك وبينني عاقت بالعين عيني
 بعد رقصه ...

رومبا



رياض معلوف

زحلة - لبنان



بلند حیدری

بقلم عبد الجبار عيسى

محض صدفة وانفاق ، فاعجاب بلند بشعر أبي شبكة وموقفه من الجنس ادى الى تشابه الروح والوزن والقافية فسي كلا القصيدين رغم ان قصيدة ابي شبكة بقيت شان سائر فصائده جارية على النهج العمودي في وضوح الصور والمعاني وجزالة التركيب السلي جانب كل مظاهر التجديد والاصالة التي اثرى بها ابو شبكة شعرنا الحديث بينما اضى بلند على قصيدته طابعا من الفموض والهجس ربما افاده من محمود حسن اسماعيل ، وحرص على عدم فضح صورها فاكتر من الظلال والتضبيب بحكم الزاوية التي نظر منها الى حادثة القصيدة . ورغم ان سداجة رومانسية واضحة كانت قد اكتنفت شعره آنذاك ، فقد كان يطيب لبلند ان يستهين من صاحب (افاعي الفردوس) تمزقه البودليري فيصرخ :

انا من نار وناري شهوة احرفت جسمي وماجت في ضميري
كما افاد منه الانتقال من بحر الى آخر ، وحاكاه في قصيدة (سبقي) فثمة المخدع والانام والافعى والنقمة الحمراء و (تعوذي الشيطان من هذه البشري) . وهكذا فان خفقة الطين شقيق افاعي فردوس ابي شبكة . (٣)

كذلك نأثر بلند بأسلوب ابي ريشة وحاول تقليده في بعض موضوعاته ، فكتب قصيدة (موت شاعر) وهي اخت صفري لقصيدة ابي ريشة (مصرع فنان) ، كما نستطيع ان نلمح ظللا من قصيدة (المساء) لايلى ابي ماضي في مثل قول بلند :

كفي التالم واهجمي سلمى ازمانك لا يعي
عشا نرومين الصباح وصبح سعدك لا يعي
كما جارى في بعض فصائده تيار الغزل الحسي فقال في قصيدة (النهر الاسود) :

تقلصت امواجه شهوة فكونت نهدا يناجي السماء
كان احلام الصبا جمدت في فدحي لحم ، وكاسي دماء
وانتفض الغرب في حلمي نهدين ، بل انشودني انشاء
ولئن دل (خفقة الطين) على امكان التكامل والنضج ووعد باطيب العطاء ، قد دل على ضياع شخصية الشاعر الفنية في غمرة الناصر والمحاكاة . ولعلنا لا نجد في هذا التأثير - اذا سلمنا بمنطق الاشياء - مدعاة لماخذ او سببا لمهابة ، فهذا الناصر الذي قد يستحيل الى تقليد سنة سار عليها معظم الشعراء في مطالع حيواتهم الادبية ، في ما طوي من شعرهم او في ما نشر .

وفي مرحلة (اغاني المدينة الميتة) ودع الشاعر مرحلة المراهقة وما كان يمتد فيها من احلام ذهبية وما يخفي وراءها من نزق الفتوة ومتلها المرتبطة بعالم الهروب والوهم . ولا شك ان (تغييرات نفسية كثيرة قد حدثت في دخيلة الشاعر خلال هذه السنوات) (٤) . ولكن نتائج هذا التحول العقوي من مرحلة الفتوة الرومانسية الى مرحلة النضج وخبرة

لم يكن محض صدفة ان يبدأ بلند الحيدري حياته الادبية في (خفقة الطين) ديوانه الاول ، اقرب الى الرومانسية منه الى اي مذهب اخر ، فقد بدأ بلند يكتب الشعر في فترة كادت الرومانسية فيه ، اذا استثنينا تيار الكلاسيكية الجديدة الذي واصل الحفاظ على تقاليد الشعر الموروثة ، ان نطفي على حياته الادبية . فترة كان فيها القسط الاعظم من شعر مدرسه الديوان ومدرسة ابولو والمهجر والشبابي وعلي محمود طه والاخلط الصغير وابراهيم ناجي خير ممثل للرومانسية التي لم تكن في الفترة الواقعة بين الحربين الاولى والثانية مجرد رغبة ذاتية عابرة ، وانما كانت تعبيراً اصيلاً عن مرحلة من حياة مجتمع ، بدليل انها ظلت مسيطرة على روادها الاول حتى اخر لحظة من حياتهم (١) ، وان امتداداتها الفنية نسرت الى الاغنية العربية والفيلم العربي ، وان يكن الطابع الرومانسي فيهما مبتذلاً رخيصاً ، كما ظهر تأثيرها في الرواية لدى السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله . واذا كان هذا المذهب الفني تعبيراً عن احزان الفرد وحيرته وضياح امانيه في خضم الضغوط الاجتماعية والخلف الحضاري ، فقد كان المجتمع العربي - فترة مما بين الحربين - يعيش مرحلة الفتوة بكل ابعادها المتمثلة في التهيب من مواجهة الواقع المتخلف والهروب منه الى دنيا المثل والاحلام والطبيعة ، فكان ظهور الرومانسية وشيوعها تمثيلاً لقيم تلك المرحلة ، قبل ان تنحدر من كونها مثلاً عصر ودلالة حضارة الى بكائيات شيوخ متصايين وتحن عاطفي رخيص لئن بدأ ذات يوم من الواقع الاجتماعي فقد انفصل عنه الان الى غير عودة .

اما الجيل التالي . جيل نازك والسياب والبياتي وبلند فلم يدرك الرومانسية الا في ايامها الاخيرة ، فلم يكن تبنيهم لها في مجاميعهم الشعرية الاولى تمثيلاً لمرحلة حضارية عاصروها كما كانت عند جيل ابولو ، لان هذه المرحلة من حياة المجتمع العربي بدأت بالانحسار على اثر انتاح هذا المجتمع بعد الحرب الثانية على ملامح واقع جديد ونيارات فكرية وفنية جديدة ، وانما كان تبنيهم لها تمثيلاً لمرحلة ذاتية كان يمر بها هؤلاء الشعراء الشباب . وبكاد هذه الملاحظة تصدق على جيل الشعراء الشباب لا في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي عامة . ولا عجب اذن ان يكون بلند في ديوانه الاول رومانسيا يرتع مع حبيسته على شواطئ الحلم ويرى الحياة اطياف حب ينشر الهوي دنياه عليها . فقد (طبعت المجموعة الاولى للشاعر حينما كان ذلك في العشرين من عمره الفني وقربه من فترة المراهقة وقراءة الادب المكشوف كلها ساعد على خلق تلك المجموعة (٢) .

ينطوي (خفقة الطين) على بوادر كثيرة للابداع الفني . على ان من المنطقي ان لا يسلم بلند ، كشاعر مبتدىء من التأثير بكار الشعراء الحديثين ، فتحن نستطيع ان نتلمس ظل الياس ابي شبكة في غيسر قصيدة واحدة . ولم يكن الشبه الواضح بين (شمشون) و (سميراميس)

(١) راجع مقدمة رجاء النقاش للباوان (مدانة بلا قلب) .

(٢) تطور الفكرة والاسلوب ب الدكتور داود سلوم .

(٣) دمقس وارجوان ، المرحوم مارون عبود ص ٧٠

(٤) الدكتور داود سلوم ، تطور الفكرة والاسلوب في الشعر العراقي

الواقع لم تكن كل ما يميز المعطيات الاجتماعية والفكرية في أغاني المدينة .. ذلك ان نتائج هذا التحول العفوي تهون في شعر بلند اذا فارناها بنتائج الخبرة الواعية والانفتاح الشخصي على حقيقة مجتمعه وروح عصره وما سرب اليه من تيارات في الحياة والفن ، فالشاعر الحق - وحتى قبل ظهور النظريات الحديثة - هو الذي يحس بمسؤولية نادرة ان عليه ان يصارع الوجود ليغيره على ان يمنح وجودا كما يقول ارشيبالد مكليش ، وبانه - كما يقول غوركي - مسؤول عن ان يعرف الاشياء قدر المستطاع ، فبلند شاعر عاش مجتمعه عندما عاش في شعره باخلاص تجربته الفردية بعد احتكاكها بالواقع وعانى في همومه الخاصة هموم مجتمعه ومشكلاته . ولا شك ان شعر بلند كان يرتبط اوثق ارتباط بنتائج الاحتكاك المباشر بين المجتمع وبين الشاعر كفرد يحيا تلك المرحلة بوعي ومسؤولية فتصدمه عقباتها ويقله جمودها ويعذبها تخلفها . ولا بد ان يكون لمجموعة الظروف الموضوعية تأثيرها المباشر واللامباشر على الفنان ، وان كنا نجعل ملاسبات ذلك التأثير على وجه التحديد ، فينزغ الى استقطاب موقفه الخاص تحت وطأة هذا التأثير الاليم ، فاذا هو لصدفه وواقعيته استقطاب لقيم المرحلة بكاملها من زاوية معينة .

من هذه العلاقة الاكيدة بين الشاعر وطبيعة المرحلة التي عاصرها ينبغي ذلك التصنيف الجائر للادب الى متفائل ومتشائم، اذ ليس محض صدفة ان الادب العظيم هو ذلك الذي لا يتلقى القارئ ولا يخضع لمنفعة مباشرة لا يظهر الادب الا من اجل تحقيقها ، وانه يستعصي على هذا التصنيف الذي لا ندري في أي فسمية نضع ادب شكسبير وتشيفوف وهمفواي ونولستوي والمنتبي وكالدويل وابي حيان وشتاينيك ونجيب محفوظ وغيرهم .

ان بابين المعطيات الفكرية بين شعراء جيل بلند لا ينبغي ان يثينا عن نلمس الجذور الواقعية التي انمرت هذا التباين ، ولا ينبغي ان يحول دون التاكيد على ان هذا التباين لم يكن الا وجوها مختلفة لمشكلة واحدة ، هي خلاف الشاعر مع مجتمعه وعذابه بما يرين على حياته من ركود وغفم وتخلف في ظل الحكم الافطاعي - شبه الاستعماري الذي استشرى فيه الفساد في النفوس وكافة مرافق الحياة الاجتماعية . وكان اكثر الشعراء نعاؤا يقول :

على عالم نصفه ميت فتحت عيونني واغمضتها

اما عالم بلند فكان ميتا لا يعجز عن رؤية النصف الآخر الحي ، ولكن لاخلاصه العظيم لرؤياه وعمق معاناته وتعذبه بجوانب النص والتخلف ، فكان النموذج الذي قدمه في شعره هو الاكثر شيوعا في الادب العربي خلال اربعينات هذا القرن . ولا نناقض بين ان يتخذ الشاعر موقفا من الحياة ويقبل الانخراط مرغما في بيار الحياة الاجتماعية وبين ان يكون ادبه متشائما رافضا ، ذلك التناقض الذي توهم الدكتور طه حسين وجوده (هـ) ، فالنفس تنزع بلقائيا الى تجنب الالم والاحتياال عليه والنوافق بشكل من الاشكال مع الحياة اليومية ، ولكن ذلك كله لا يسنأصل الحزن ولا يميته فهو اذا تراكمت مكبوتاته نفجرت ادبسا حزينا يعبر عن الجوانب الاصلية التي نظطر الى ناسيها في ذهول الحياة الاجتماعية .

ان احساس جيل بلند بهذه المشكلة هو المنطلق الرئيسي الذي تفرعت منه نزعاته الموضوعية ، فشعر الالتزام الاجتماعي وشعر اللذة والانحلال وشعر التصوف والانفلاق الذاتي انما ينزع في مواقفه الاجتماعية والفكرية من نقطة انطلاق واحدة ثم يتشعب بعد ذلك في اطر متباينة الاشكال . ولعلنا لا نخطئ اذا قلنا ان هذه التيارات على ما بينها من تباين كانت - لدى الشعراء المسؤولين - لتلقي في دلالاتها الاجتماعية بما هي حلول مؤقتة للتوتر الناجم عن ثورة الشعراء على ظروفهم . واذا كان من المنطقي ان هذه النزعات المتباينة في اساليبها المتشابهة في اسبابها قد بدأت جذورها ذاتية عند بلند وغيره نتيجة

(هـ) في كتابه : من ادبنا المعاصر ، وفي مقدمته لكتاب (الواس من القصة المصرية) .

حؤول واقع تلك الفترة المظلمة دون تحقيق امانتهم الشخصية ، فانهسا سرعان ما اتصلت - بالاحتكاك والتأمل - باسبابها الحقيقية وعمقت من رؤيتهم للواقع ، فكان تميرهم عن التجارب الفردية تعبيرا مباشرا او غير مباشر عن ظروفهم وثورتهم عليها .

ولدت اغاني المدينة في مرحلة لم يكن يضحك فيها ضحكا نابعا من القلب الا الذين (لا يسألون لم يضحكون) وهؤلاء ما كانوا الا (رواسب وزوائد) كما قالت نازك الملائكة .. مرحلة كان الحزن في ادبها نتيجة طبيعية جدا لفيح واقعها وتخلفه وفساده . ولم تكن (مدينة بلند المينة قائمة في ذاته المتضخمة) لانها كانت قائمة على الخارطة ، وكان مجتمعها - كما قال احد النقاد - هو كل ما يملأ عين الشاعر وسمعه . وقد كانت القضايا التي طرحها اغاني المدينة هي ذات القضايا التي كان يعانسي منها كل شاعر مسؤول ، ولكن شاعرنا لم يتخذ منها موقفا ايجابيا فعلا ربما لا بسبب عجز ولكن لعدم امكان ذلك في تلك الظروف البشعة . ولذا نزع ان موقف بلند كان التعبير الاكثر اصالة وواقعية وان لم يكن التعبير الاكثر ضرورة . وما يبدو لنا من شعره لا انتماء هو - في الواقع - انتماء مازوم يعاني هموم العصر وبطيل فيها التأمل . وما من اديب حق الا كان ملتزما ولا ملتزما في آن ، هو ملتزم بحكم كونه مسؤولا واعيا يحس في نفسه ذلك النوق العام الى الاحتكاك بالعالم والتعرف عليه وطوبيره ، وهو لا ملتزم بحكم نفوره من النفعية المباشرة والتبني الجاهز للاراء الشائعة وميله الى تلك العزلة الخلقة التي يدعو لها ستيفن سبندر ، والتي تتيح له ان يصي العصر بحرية ويعبره بشجاعة .

كانت النتيجة الاولى لخلاف بلند مع الآخرين ، ذلك الخلاف القائم على الحب والشعور بالمسؤولية ، هي الانفلاق على ذاته المازومة والانسحاب من مجتمعه الراكد ووعيه الفاجع بموق الفروق بينه وبين المجتمع في احدى فصائده يخاطب (ساعي البريد) وهو رمز اتصاله بالآخرين :

ساعي البريد

ماذا تريد

انا عن الدنيا بمنأى بعيد

اخطأت لا شك فما من جديد

تحمله الارض لهذا الطريد

هذا الانفلاق الاسيان على الذات هو النتيجة الطبيعية لتاكيد بلند المنصل على الفروق العميقة بينه وبين الآخرين فيقول : (ماذا اريد - لم تسالين - عما اريد - انا لا اريد - انا لست مثل الآخرين ..) ، وليس هذا التفرد عن الآخرين (حالة نفسية) فحسب ، كما توهمت سامي خضراء الجيوسي حين ظنت ان للشاعر نفسية خاصة يعيش فيها .. ولكنه (موقف فكري) يمليه شفاء الشاعر بوعيه وسعادة الآخرين بجعلهم :

ستعرفين الدهر في دمعتي وسوف ترين لهذا القطيع

يسير لا يصر الا خطى تطوي ربيعا ثم تطوي ربيع

فهل يكون غريبا ان يرفض الشاعر الانسياق البليد فسي دورة الطاحونة قائلا :

لن ارمي كالناس في منية ولن يفود الدهر يوما يدي

فالناس ما ابحح الالمهم هذا بلا امس وذا في غد

ولم يكن القبح في آلام الناس ولكن في قناعة هؤلاء الناس بالالمهم ومصيرهم قناعة هي الموت ان لم تكن ايشع منه :

أعينهم تبين في ذهنهم عن عظمة أخرى لجوع جديد

وهو في سخريته من فئانه انما يسخر من الناس جميعا ، لانها مثلهم جهلت مداه ومرت كالدنيا تراه ولا تراه ، فيجعل من هذه الفتاة رمزا لهم ، ويؤكد هذا الاختلاف عن طريق مخاطبتها او محاورتها :

انت يا من تحلمين الان ماذا تحلمين

بالدروب الزرق ، بالقابة ،

بالوت مع الكون الذي لا تفهمين

ورغم ان بإمكاننا ان نحلل موقف الشاعر من الآخرين على ضوء ما تراه الوجودية ، الا اننا لا نستطيع الزعم بان بلند كان يعمد الى نقل الافكار الفلسفية الى صور شعرية ، او ان الفروق منتفية بين موقف الوجودي من الآخرين وموقف شاعرنا منهم ، فلكي أحيل الآخر الى شيء او يحيلني هو الى شيء ولكي يرفض أحد الجانبين الانحراف في مهزله العلاقات الاجتماعية ، فلا بد ان تتوفر لدى الطرفين درجة من الوعي الفلسفي ، بينما نلاحظ في شعر بلند بعد الآخرين عن هذا الموقف الذي يلتزمه الشاعر دون ان يعيه الآخرون او يحسوا به . ان قصيدة مثل : (كاليفولا) قد تقدم لنا موقف الشاعر من الآخرين فسي حال العزلة والانفصام حتى في لحظات الاتصال البدني :

أسكت ان بقلبي في

وان هوأنا ممل

هنا رغم هذا السرير الصغير

سيرقد بيني وبينك ظل

او كما تدل على ذلك قصيدة (اوديب) الصارخ : (مهجور كالليل أنا - كالصمت اذا مهجور ...)

ومع ذلك يبدو ان عزلة الفرد عن الآخرين في شعر بلند تخضع لمسببات اجتماعية أكثر من خضوعها للفلسفة فكرية ، وان ثمة اسبابا - سياسية على وجه التحديد - هي التي تشكلت الانسان في الانسان وعزله عنه . وغربة الشاعر عن الآخرين - فهي مثل هذا الظرف - سببها انه يعلم ما هم فيه ولا يعلمون ما هو فيه على حد تعبير إبسي حيان : (كنا اثنين - عينان تمران بعينين - وبلا حب - وبلا بغض - وكبعض الناس نمر بعض ...)

فاذا ما هدأت ثورته على الآخرين بعد تنفيسه عنها تكشف الجانب المضيء من علاقته بهم ، فاذا هو لا يكن لهم غير الحب ، واذا السراب عنده (سماء) والناس (كواكب) وان تكن هذه الكواكب قد ارتضت ان تكون (دون نور) ، واذا به بعد ان نفخ يده من الحياة ، او هكذا خيل اليه ، ينصح صديقه ان يبحث عن دنيا جديدة فلم تزل في الارض احلام سعيدة ، وينغمص شخصية بروميسوس رمز النضحية وتكران الذات والغداء المذهب :

لي مثل الناس صوني

لي مثل الناس حسي وفنوني

اتركيني

أنا للناس وللموت الذي ينهش صدري

لكانه يردد مع كامو : انني مشتمز من العالم الذي اعيش فيه ، ولكنني اشعر بانني متضامن مع الناس الذين يتعذبون فيه ، ولذا يحس الشاعر في نفسه تلك الرغبة العظيمة في تبني هموم الآخرين والتوغل في عالمهم :

أريد ان اغور في شوارع مزدحمة

حكاية او غثوة او ملحمة

أريد ان أسأل من يعلم عن احلامه

أريد ان أسأل من يالأم عن الآله

أريد ان اوقف دنيا مظلمه

أهتز مصباحا هنا هناك

ملء نوره منسى

تنبير ربوة ومنحنى

لكنها كانت مجرد رغبة تخفق دون ان تتيح لها الظروف ان تتحقق، فيعمد الشاعر الى تضخيم عاله الذاتي تضخيما خيل اليه انه يفنيه عن الناس وعالمهم الزائف ، فعالمه الجديد - كما يراه - عالم شامخ الذي أرفع من الوجود واسمى من عواطف الناس لا يأسره الليل ولا تسممو لندياه الخطوب :

وتحسست ملء ذاتي عملاقا تهاوت عواطف الناس دونه

مر بالفجر فاستهان ذراه ورأى فجره فداس جبينه

ينسج الصمت في جوانب نفسي من خطاه الطويلة المسكونه

عالمنا شامخ الذي يتأبى ان يصرى نفسه حكاية طينه
ثم أنت سترجعين خطوطا شاء حسي ألا تكون وسيمه
ولكن هذا العملاق الراقص لا يملك الا الاعتراف بان هذا التضخيم
اللامعدي ليس الا أسلوبا تنزع اليه ذاته للقناعة بعزلتها ، وهو لا يملك
الا الاعتراف بالواقع :

وأستفاق الزمان في مدفن الظل فضاعت احلامي المجنونه

كان صمت وكنان ثمة حس واستحالات هداة ملعونه

ثم ماذا ؟ وصوتها .. يتحدى كبريائي ومدفني وسكونه

وهو بأسمى الحاجة الى المرأة التي مسخها في لحظة غضبه :

هنا بجنب المدفاه

احلم ان نحلم بي امراه

احلم ان ادفن في صدرها

سرا فلا تسخر من سرها

والا فأي جدوى في التثبيت بهذا العالم الوهمي الذي خلقه لنفسه
وقد نفتحت بصيرته على افلاس القيم وانهايار المثل ، واي معنى لتضخيم
هذا العالم وقد صدمه وعيه بعيشية الوجود ؟ فليكن التمرد اذن هو
اسلوبه في مواجهة العالم :

فهوى على الدنيا يريق بها التمرد والسوموم

ويصيب في خلجاتها نوح العواصف والفيوم

لم يرحم القمري وهو يئن فوق يد الكلوم

يستطف الريح الهصور ويشتكى الليل الظلوم

ويناطره تأمل دام نقطره الهوموم

ولم لا تنزع الى التمرد وقد ادرك ان حياته عبث في عبث ، وايقن
ان لا جدوى من السؤال ولا قيمة حقيقية للأشياء :

لن أسأل الفجر اذا مر بي والليل ان غمغم في مرفدي

عما سيبقي النور من فصتي وكه سيمحو الليل من مشهدي

هذي يدي نفضت منها غدي ومولدي الراسف بين القيود

فليحلم النسر بامواته ولتلم الموتى بسر الخلود

بات شعار بلند (وهان فما ابالي بالرزايا) وادرك حين وضع
اصبعه على الجرح لعجيب ان وجوده لا يحمل تبريرا وان رحلته المعذبة
مفضية الى العدم ، فلا اقل من ان يكون هو سيد وجوده والمسؤول عن
حياته . ولا قيمة للمثل المسبقة المفروضة عليه :

صرت كالنور عابثا اتسزى حيثما شئت ضحكة ملعونه

وما دام الشاعر من الكون عنصر لازم ، فلا حقيقة لهذا الكون الا في
ذاته ، وان وجوده الفردي هو الذي يحدد ماهية الاشياء فلا قيمة لها الا
من خلال وجوده ، اذ ليس ثمة - كما يقول سارتر - غير الكون الانساني،
كون الذاتية الانسانية :

أعيش في موتى واقتات من سري الذي كان فكان الوجود

وتسمرت في سكينه نفسي فاذا الارض كلها في سكينه

ولكن مماناته وادراكه الفاجع لعبية الوجود لا يحول دون مواصلة
الصراع ، فهو يرفض الانتحار كحل للعبث الابدي ، كما رفضه كامو في
(اسطورة سيزيف) لان الانتحار - كما يقول حلليم بركات في (ستة
ايام) رفض عابر بينما الحياة رفض دائم . لقد تملكه ذلك الاعتزاز
بان يتحمل الواقع :

واظل ازحف في الصراع

يهوى الشراع

ونموت في جنبي ذراع

واكاد اوميء بالوداع

واظل ازحف في الصراع

ولكن الشاعر يدرك وقد ارتضى ان تكون عزلته حلا مؤقتا لخلافه
مع الآخرين وتنازعه مع حقائق المصير ورغم ما انتهى اليه من ايمان
بالعبث والتمرد ، ان وعيه بعمق جراحه لا يمكن ان يمحي بمجرد عزله،

فاذا بصمته الدامي يستقطب عناصر المأساة ، واذا به يقول :
 ايه كم من عالم في صمتي الدامي يموت
 كم امان في طريق الوهم اعيائها السكوت
 كم شفاه في دمي اطبقها اليأس الميت
 فالمبت والتهمرد والعزلة نتائج اوفت اليها التجربة عند بلند ،
 ولكنها نتائج لا تعفي على جذور التجربة ولا تهيبها ، فهو عندما يقول :
 ولتبق في الافق البعيد
 تلك الدروب كما تريد
 فقد استبعت من جديد
 اما انا
 فلقد تعبت وها هنا
 سانام لا اهفو ولا تهفو مني

لا ينبغي ان يخذلنا تأكيد على ذاتية تجربته حتى لو استبد به
 الفصب الى حد ان يقول : (لا تلق مرسة - لا تبلر بذرة - من يدري -
 قد نرحل قبل الفجر) ، فليس هذا التخلي عن العالم - كما لاحظنا -
 الا حيلة لا واعية يتخفف بها من حدة احساسه بعذاب الارتباط بالعالم
 ... وهي دليل على ارتباطه به ، وهيهات ، فلئن بدأت تجربته ذاتية
 كان يتساءل :

من امسي ماذا صنت في قلبي
 الا رؤى امسي
 تسخر من نفسي
 وفي غد سينتهي دربي
 في عالم منسي (٦)

قد نزع - فيما بعد - الى الشمول الانساني وشارفت ابعاد
 الافاق وارحبها (٧) .

ومن هذا الالتقاء الاصيل بين الذاتية والموضوعية في تجربة بلند ،
 وفي هذا السمو بها من الانانية الفردية الى الانسانية تبسط الهموم
 الميتافيزيقية ظلالها في شعره . ولم تكن معاناة الشاعر لتلك الهموم
 الا نتيجة اخرى من نتائج الانسحاب من المجتمع ، فان المشكلات
 الميتافيزيقية تظل مكبوتة في اعماق اللاوعي ما ظل الانسان قائما بقياس
 مجتمعه راضيا بمصيره حتى اذا اختلف معه وارتد الى ذاته عاجزا عن
 ردم الهوة بين وعيه الفاجع وجهل الآخرين الطفولي برزت تلك المشكلات
 من مكانها . ولكن ثقافة بلند الفلسفية اكسبت تلك المشكلات في شعره
 طابعا من العمق والاصالة واقتصتها عن الوعظية المستسلمة التي انطبع
 بها تناول بعض الشعراء الاقدمين لها ، فالزمن بما هو قضية فلسفية
 يحظى من تفكيره باهتمام قل نظيره في الشعر العربي اذا استثنينا
 احاد في الشعر الجاهلي (٨) كانت ستثري ادبنا القديم لو قدر الشاعر
 الجاهلي ان يعوم من معاناته لها لو توفرت له اسباب الحياة اليومية
 القاسية ، واذا استثنينا شذرات في الادب العباسي لم تكن الاعتبارات
 الفكرية تسمح باكثر منها كانت قد تبلورت في شعر العربي . فاحساس
 بلند بالزمن - كما يقول نجيب المانع - قهري متسلط يمد اصبعه ليسهم
 في كل صورة ترسم . وايمان الشاعر بحدة التناقض بينه وبين الآخرين
 يظهر هنا مرة اخرى اذ يرسم لنا صورة لهذا التناقض :

ولكم سيحكم الخيال فتحلمين
 لكن هناك ، هناك في الصب الذي لا تدرين
 سنظل ساعتك الانيقه
 تلهو باغنية عتيقه
 ولا ترى ما تبصرين

واذا لا يتناسى الآخرون الزمن فانهم سيقنعون بالتلاشي في طريق
 ما ، اما ثورة بلند على هذا التلاشي فتدفعه الى ان يوغل في الزمان ،

فالزمن عند بلند يتربص له في كل طريق ، لانه واع به لا ينسأه :
 وتلاشيت في الطريق ولكن كل هذي الدروب تقفو مصيري
 ولكن يقظة بلند ووعيه لا يغنيانه عن الزمن المنسل شيئا ، فلعل
 الجهل بالزمن خير من الوعي ، وما دام الانسان لا يملك ازاء مروره
 مهربا ، فان الوعي والجهل ليلتقيان في النهاية عند الخاتمة المفجعة اذ
 تموت حى الرؤى ويمحي النور الاضباب هذا السر المفلق ودقات قلب
 الساعة ، ناعية الزمن ، تلك العجوز التي لا تموت . واذا يتحسس بلند
 زحف (الشبية البيضاء) في نفسه لا يفرق في حمرة الخيام وخدره ،
 ولا يركن الى استسلام صوفي ، ولكنه قد يعمد الى العودة للماضي
 حيث براءة الطفولة ونعيم الاحلام :

ها هنا كم شيد الطفل امانيه رملا
 وتلا من تراب

ها هنا كم جئت والامس فتى غص الرغاب
 فتفتيت بعينيك ، بحبي ، بشبابي
 وفي قصيدة (ها انت) هذه المقارنة الاسرة بين عالم اليوم وعالم
 الامس :

بالامس اذ كنا صفار
 كم كانت الدنيا صغيره
 هل تذكرين

تلك الحكايات الطويلة عن اميره
 كانت تصر تصر ان تبقى كدنيا صغيره

وحتى هذه العودة الى الماضي تتلبس بوحي الشاعر فتبرز
 لاجدادها ، فبلند هنا ليس رومانسيا يخذلنا عن نفسه فيجعل ماضيه
 ماضيه جنة وصبا فردوسا ، فلعل طفولة بلند لم يكن خلوا من الجذب
 وماضيه بمنجى من العقم ، فاذ يتذكر الشاعر تلال التراب والاميرة
 الصغيرة فهو يتذكر ايضا ان لون السماء كن داء ، وداره مخيفة كالوباء ،
 ويتذكر النساء المتأففات والعيون المتجمعات بلا بريق ، والدروب الممنات
 الضرية ، وضحك السكارى المرير ، وهيهات ! فبلند لا يرتضي عوالم
 الوهم وانه ليظل يسأل : انظر نخدعنا الحياة .. انظر نفرق في الظلال
 ... وتلتقي هذه الاسئلة وتتفاعل وتشر قصائد ثورة ونمرود اوفى بها
 بلند الى ذروة سامقة من ذرى الشعر الحديث .

في (جئتم مع الفجر) الذي صدر بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ انتقل
 الشاعر الى الالتزام الصريح لقضايا الآخرين بعد اضطراجه الى الغياب
 الظاهري عنها . وفي هذا التحول ما يؤيد ما سبق ان قلناه من ان
 اختلافه مع الآخرين وانسحابه من المجتمع كانا بسبب حب وشعور
 بالمسؤولية ، بدليل ان تغيرا كبيرا وقع في هذا المجتمع كان لا بد ان
 يترك آثاره في الشاعر فيحوله من التشاؤم والانفلاق الذاتي المازوم الى
 التفاؤل والالتزام الاجتماعي . ولئن ظلت الاوضاع العامة هي هي لم
 تتغير تغيرا كبيرا ، فان قيام الثورة هو الذي حول نظرة الشاعر الى هذه
 الاوضاع من جانبها المظلم الى جانبها المضيء وبذل زاوية رؤياه الى
 الواقع الاجتماعي ، فكان هذا الديوان هو الثمرة الطبيعية للصراع
 الطويل بين النصف الحي والنصف الميت في مدينة بلند التي اطرح
 عنها اكفان الموت وقامت تبني وجودها الجديد .

على ان قيام الثورة لا يعني - بطبيعة الحال - ان يتغير التركيب
 النفسي للشاعر بين ليلة وضحاها فينبذ حزنه وتشاؤمه ، بل ان ظلال
 (اغاني المدينة) السوداء لا زالت تنبسط هنا وهناك ، تلمس هذا فسي
 تأكيد على الواقع المرير الذي عاشه العراق قبل ١٤ تموز :

جئتم وكنا هنا
 نقتل في صمت ولا ندرى
 أصلب الانسان
 اتحرق النيران
 بيوتنا .. صفارنا

- التمتة على الصفحة ١٥٧ -

(٦) الاديب - فبراير ١٩٥٤

(٧) راجع على سبيل المثال قصيدته العظيمة : (في الليل) .

(٨) راجع مقدمة ادونيس لديوان الشعر العربي .

منكرات طفل حاتم

١ -

حلاوة الهمس التي منذ الصغر
علمتني لعبة النار ، وواراها السفر
همست لي مرة : أنت حزين ؟
قلت : كلا ، وضحكنا بعض حين
وافترقنا حيث ظل الليل في الدرب انتشر .
انني اجهل ما زلت لماذا تبسم
ثم تمضي دون ان تجتث ما يخطف قلبي من الم
كان حبي امتعا
ان ارى في وجهها من اجل حبي ادعما
ثم ماذا ؟ سافرت ، ودعها الامل وعادوا اجمعا
وانا احسستها وحشية عند الرحيل .
عدت بي كره الى الميناء والشط المغطى بالنخيل .

لم تنم عيناى ، طول الليل مبجوح الحنين
لم تنم ، والالتياح
غام في الابعاد حيناً بعد حين
لم تنم ، كان الوداع
يملاً الحلق مراره
كنت منزوف العباره
اخفت الامواج اوتاد السفينه
هي ذي النفس الحزينه
تدفع الاقدام دفعا في الطريق
هو ذا الطفل الذي يفصله عن امه نهر عميق .

٢ -

وقع اقدام الصباح
وانا في الشارع النائي اسير
مثل صوت مستجير
ضاع في عرس الرياح
ذلك البيت ازدهر بين الشبايك المظه
اترى ادخل بيتا دون ان اعرف اهله ؟
انني اعرف في البيت هنا سيدة اجمل من اي فتاة
جئتها من غير وعد ، اتري كف الحياة
تمنح الصخرة فله ؟
انني سمعت ظلي

يا ابنة النور اطلبي

اتكونين عن البيت بعيدة ؟
مع ضوء الشمس غنى طائر القلب نشيده
قبل لحظات تعالى جرس الباب مرنا
ملء اتواي اشواق احالت ضربات القلب لحنا
دون جدوى ، انا ماض ، سأعود
في صباح الغد من غير وعود .
واتيت الغد من غير وعود
ثم غازلت السراب
دون ان احظى برد او جواب .

٣ -

شارع الضوء هنا يحمل ذكرى
نبئت في خاطري
زهرة فجرية الالوان ، سكرى
زقزقت في ناظري .
جارتى الحسناء تلك العابره
كم تحدثت طويلا معها عند الاماسي الغابره ؟
لم تكن نبتس حرفا عن هوانا
فأنا بعد صبي ، انها تكبرني ، ماذا اقول ؟
هل لنا غير حديث الامل والبيت اذا درنا لسانا ؟
حائط منفطر القلب يحول .

كان يرسو شارع الضوء هنا
وانا كالظل اعدو بين اظلال المساء
لم يكن يبهرنى عطر النساء
وتصاوير نجوم السينما
والمقاهي ، وهي تحوي بينها ما فتنا
مرسلات نغما اثر نغم
كنت احبى حلما
وانا في يقظتي امشي ، فما معنى الحلم ؟

٤ -

انا اهوى امرأة تنبض سحرا
وانا بعد صغير
وان راسي غارق فيها كطير تاه في يوم مطير
ها هي الافكار تترى
زوجها يكبرها جسما وعمرا
لم تلد طفو له ، يا خيبة العرس المرير
هو كهل وهي كالفصن النضير .
استعيد الآن ما فات ومرا
صورة ، وجهها ، كلاما ، وحنينا
هي أم لا ؟ لم يكن هجسي يقينا

وهي تمشي في ضواحي شارع الضوء حينما
 تملأ الشارع عطرا
 لم اقل الا لماما
 لم اقل الا : سلاما
 وحياتي مد بالماء الجبينا .
 نظرت في وجهي الداوي ، احسنت انني ما زلت طفلا
 كنت ادري انني ما زلت طفلا
 قدر ما اهجس في الاعماق مني رجلا مثل الرجال
 كنت أخشى ان تنادينني : تعال
 كنت أخشى ان تنادينني
 ولا أحسن قولا
 كنت أخشى ان تنادينني
 ولا أحسن شكلا .

- ٥ -

(ويحكم
 لا تقتلوا الاطفال في لعبة نار)
 احرف ذات نغم
 كتبتها بالفحم
 يد طفل في الجدار
 يا ترى من علم الطفل الغناء
 واجتذاب الناس للدرب المضاء ؟
 يا ترى من علم الطفل البريء
 ان يضيء ؟
 ابن من ؟
 هذه الزهرة من ارض الوطن
 وجهه هل مستطيل أم مدور ؟
 والعيون
 من الى اللغز هداها فتفسر ؟
 يا لطفل مثل نبع في صحارانا تفجر
 بعد عقم في الزمن
 يا لها من احرف مشتبهات كالقصون
 يالوشم لاح في زند الجدار
 صورة تجمع اهل الارض في ازهى اطار ...
 وكلام وكلام
 كله صار يقول : الطفل عنوان السلام
 غير ان الجارة الحسناء لم تحفل باعماله الجسام
 حينما خبرتها ذات مساء
 انني من مد ذاك الضوء في هذا الظلام
 دهشت ، ثم توارت في الخياء
 فلقد صرت صبيا تستحي منه النساء .

- ٦ -

لست من كان دم الاطفال يمشي فيه ورديا عيبا

حين يلقي واحده
 منبئا ان وراء الجلد انسانا حيا
 فلقد كنت صغيرا ثم اصبحت صبيا
 وعرفت القاعده
 وتعلمت الاصول
 في التقاء اثنين ما بينهما طال الفراق
 وامتزاج الهمس بالانات ساعات العناق .
 انني اتقنت ما يتقنه كل الفحول
 غير ان المرأة الحلوة واراها الزمان
 لم اسل عنها احتواها اي مأوى ومكان .
 ويود الناس لو ترجع ازمان الطفوله
 وانا امقتها ، تذكراها في وجهه اقفل بابي
 راكبا كي لا اراها الف حيله
 انها منبت صبار عليه اقتت اوقات عذابي .

- ٧ -

كم يمض الجرح احسوسة من عانى الكهوله
 بصباه
 حيث يحيى خشبا يطفو على وجه المياه
 ويرى في اول العمر ذبوله ؟
 كان هذا البحر في مقدوره اطفاء نيران شارع تاه فيه
 قبل ان يفترس الطاعون في ظل نهار مبحريه
 جارتني ما كنت اهديها الى شمس الحقيقه
 كل انسان له الحق ليختار طريقه
 غير ان اللعب بالنيران يؤذي لاعبيه .



موسى النقيدي

بغداد



بروكروستيس و ثيسوس .. أو الشعر العمودي والشعر الحر !

بقلم نور الدين صمود

« ان تقديس القديم من طبيعة الشيوخ .. وما
افسد الادب العربي الانسج نوابغه على نول واحد »

مارون عبود

فان المعاني التي يريد نظمها يجب ان تخضع
خضوعا تاما الى هذه الحركات والسكونات الموجودة
في هذا الميزان ويجب ان تخضع كذلك الى هذا الطول
بحيث لا تتجاوزه ولا تقصر عنه الا بالمقدار الذي يسمح به
علم العروض من زحاف او علة ، واذا كان الشاعر ملتزما
لهذا الطول فانه مضطر الى القيام بدور بروكروستيس
تجاه ضيوفه ، فيقتضب منها تارة ويمدها تارة اخرى
اما لانها تجاوزت عدد التفعيلات او لانها قصرت عنها .
واليك هذه الابيات على بحر البسيط الذي سبق ان
ذكرت تفعيلاته :

للموج من تحتها زار وزمجرة

والافق من حولها فوضى وضوضاء

اضفى عليها الردي ظلا .. فما برحت

يؤوده نصب منها واعياء

وذاك منها حطام البغي قد نثرت

على العدى منه اجزاء واشلاء

وبالاساطير من طيات عزلتها

يكاد ينطق الهام وايحاء (١)

فالزار والزمجرة كلاهما يدل على صوت الاسد ،
والنصب والاعياء كلاهما بمعنى التعب ، والالهام والايحاء
شيء واحد ، واذا كان هناك فرق بسيط بين الفوضى
والضوضاء او بين الاجزاء والاشلاء فلا اعتقد ان هذا
الفرق واضح في اذهان القراء بل وحتى في ذهن الشاعر
نفسه ، وانما جاءت تلك المرادفات جميعا للتلفيق
وليساوي المعنى التفعيلات المعينة في البيت ، او قل
لتسديد فراغ معين يعرف باسم الوزن التقليدي .
قد يقول البعض ان الشاعر صاحب الابيات السابقة
غير مشهور وهو بالتالي غير مجيد فاضطرته
التفعيلات الى سد الفراغ بالمرادفات ولكن ها هو امير

بروكروستيس PROCRUSTES ابن بوسيدون ،
عملاق عجيب يلقب في الاساطير اليونانية (بالمداد) اذ
(كان يتظاهر ... باكرامه الغرباء انذين يمرون به ، فاذا
ما دخلوا بيته دغاهم الى الاستراحة فوق سرير حديدي .
فان كانوا اطول من السرير قطع سيقانهم حتى يكونوا بطول
الفراش وان كانوا اقصر منه جدا مدهم حتى يصيروا
بطوله ، فخلص « ثيسوس » العالم والمسافرين منه بأن
قدم اليه جرة من دوائه .) (١)

ما اشبه شعراء الطريقة التقليدية (العمودية)
بشخصية (المداد) وما اشبه « الاشطر » المتساوية ذات
التفعيلات المعينة في البيت الشعري التقليدي بسرير ذلك
المداد بروكروستيس .

لا ريب ان بعض المسافرين كانت اجسامهم تساوي
سرير ذلك المداد العملاق ، ولكن هناك مجموعة منهم تتجاوز
اجسامهم طول ذلك السرير ، وهناك مجموعة اخرى تقصر
اجسامهم عن طوله ، فتقطع اطراف أرجل الطوال وتمدد
اجسام القصار فيشوهون جميعا لا لغيب في الاجسام بل
لان السرير جامد لا يقبل الامتداد ولا الانقباض .

ولا ريب كذلك ان بعض المعاني التي تخطر للشاعر
تكون مساوية لعدد التفعيلات المعينة ، ولكن كثيرا من
المعاني تكون اطول من عدد التفعيلات ، وكثيرا من المعاني
ايضا تأتي اقصر من عدد التفعيلات المعينة فسي البيت
التقليدي فيضطر الشاعر الى تمديدها حتى تساوي عدد
التفعيلات المعينة كما يضطر الى قطع المعاني الطويلة لنفس
الغرض .

فاذا قال شاعر تقليدي قصيدة على بحر البسيط
مثلا المتنوع التفعيلات والذي هو بهذا الشكل :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن
مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

(١) من قصيدة لمحمد محمود زيتون - مجلة الرسالة ١٨ - ١٠

- ١٩٦٤ .

(١) معجم الاعلام - في اساطير اليونانية والرومانية - ترجمة

امين سلامة ص ٩٨ - و ١٠٩

الشعراء احمد شوقي يضطر الى هذا التمديد فيقول على نفس ذلك البحر :

يا لاثمي في هواه - والهوى قدر -

لو شفقك الوجد لم تعذل ولم تلم

ولو لم يكن شوقي مقيدا بقالب معين لاكتفى بالقول او باللوم اذ لا فرق بينهما في المعنى ولكنه كان مضطرا الى سد ذلك الفراغ فقام بدور بروكروستيس ومدد البيت حتى افسده ، اصف الى ذلك ان الصدر لم يستقم له الا بجملة اعتراضية لادخل بها في معنى البيت وهي قوله : (والهوى قدر) . ولو لم يكن الشاعر مقيدا بالوزن والطول المضبوط لقال :

يا لاثمي في هواه ، لو شفقك الوجد لم تلم ولنترك شوقي وغيره من المحدثين ولنقفز الى العصر العباسي ولنقرأ هذا البيت للبحثري :

بودي لو يهوى العذول ويعشق

فيعلم اسباب الهوى كيف تعلق

« فيهوى » و « يعشق » سواء في المعنى ولم يأت بها الشاعر الا لتسديد فراغ تقتضيه التفعيلات .

وهذا جرير وهو من العهد الاموي يقول في مطلع قصيدة على بحر الوافر :

اقلبي النوم - عاذل - والعتابا

وقولي ان اصبت لقد اصابا

فاللوم والعتاب شيء واحد ولكن جريرا اضطر الى هذا الازدواج ليستقيم له الوزن وليملا فراغا يساوي عددا معينا من التفعيلات .

ويقول ابن ملحم ملفقا بيته بجملة اعتراضية ، والبيت على بحر السريع :

ان الثمانين - وبلغتها - قد احوجت سمعي الى ترجمان ولو اقتصر الشاعر على المعنى الذي يريد قوله لآتى البيت مبتورا ناقص الوزن اذ انه خاضع لتفعيلات معينة ، ولكنه اضطر الى ان يدعو للسامع بان يبلغ الثمانين من العمر ، وهي التي احوجت سمعه الى ترجمان - ولست ادري اذا كان هذا الدعاء للسامع ام عليه ، فمدد بذلك الدعاء ، كلامه ليساوي عدد تفعيلات البحر .

اما زهير بن ابي سلمى فقد قصر معنى بيته عن عدد تفعيلات بحر الطويل الذي وضع عليه معلقته حيث قال :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش

ثمانين حولا - لا ابالك - يسأم

فاضطر الى ان يدعو على القارئ والسامع بان يفقد اباه لا لشيء الا لانه يريد تسديد فراغ في التفعيلات (سامح الله شاعرنا الحكيم بل سامح الله القيود العروضية الموروثة المجحفة) .

واذا كان بن ملحم قد دعا للسامع ببلوغ الثمانين من العمر ، وزهير قد دعا على السامع بان يفقد اباه لا لشيء الا لتسديد الفراغ الذي تقتضيه التفعيلات المعينة ، فهناك بعض المتشاعرين قد قاموا بتمديدات مضحكة من اهمها

هذان البيتان من ارجوزة حاول فيها صاحبها ان يضع (متنا جغرافيا) على نمط المتون النحوية والفقهية وغيرها من كافة العلوم كالفة بن مالك ومتن ابن عاشر واشباههما . قال هذا الناظم في ضبط حدود افريقيا : (١)

تحد افريقيا من الشمال

بتونس ، يا عالما بحالي

كذا يحدها من الجنوب

رأس الرجا - يا غافر الذنوب

وبديهي ان جملتي : (يا عالما بحالي) و (يا غافر

الذنوب) في نهاية البيت الاول والثاني لا صلة لهما بمعنى البيتين ولا تضيفان حدا من حدود افريقيا من اي جهة من جهاتها . بل هما جمستان فضوليتان تثيران الضحك والسخرية ، كالسخرية التي تثيرها فينا رؤية نوب اسود مثلا قصر عن جسم صاحبه فاضاف الى اسفله قطعة بيضاء فكان مدعاة للاضحاك .

وقد نبه القدماء الى هذه التلفيقات لسد الفراغ ، قال ابو هلال العسكري المتوفي سنة ٣٩٠ في كتاب الصناعتين (« ومن ردى التشبيه قول ابي العيال :

ذكرت اخي فعاودني صداع الرأس والوصب

فذكر الصداع مع الرأس فضل (اي زائد) لان الصداع لا يكون في الرجل ولا في غيرها من الاعضاء ، وفيه وجه اخر من العيب وهو ان الذاكر لما قد فات من محبوب يوصف بألم القلب واحتراقه لا بالصداع » .

وقال ابن رشيق القيرواني المتوفي سنة ٤٦٣ هـ في (العمدة) عن هذا البيت مثملا قال ابو هلال ، وينتقد ابو هلال هذا البيت :

الا جبذا هند وارض بها هند

وهند اتى من دونها الناي والبعد

قائلا : (فقله النأي ، بعد « البعد » فضل ، وان كان قد جاء من هذا الجنس في كلامهم كثير ، والبيت في نفسه بارد « وليت ابا هلال نبه على تكرار اسم هند ثلاث مرات لتسديد فراغ يقتضيه الوزن .

وقد عقد ابن رشيق في عمدته بابا في (الحشو وفضول الكلام) قال فيه (وسماه قوم « الاتكاء » وذلك ان يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى وانما ادخله الشاعر لاقامة الوزن . . . وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة في حسنه وتقوية لمعناه . . .) وهذا لا غبار عليه ، ولكن ابن رشيق يعقد هذا الباب لينتقد (ما لا حاجة اليه ولا منفعة كقول ابي صفوان الاسدي يذكر بازيا :

ترى الطير والوحش من خوفه حواجز منه اذا ما اغتدى

فقله (منه) بعد قوله (من خوفه) حشو لا فائدة

فيه ولا معنى له ، وكذلك قول ابي تمام يصف قصيدة :

(١) البيتان من منظومة تنسب لشوقي ومطلعا :

افريقيا جزء من الوجود في شكلها اشبه بالعنقود

..ولا يمكن لأحد أن يعرف إلى أين يريد أن يذهب ،
لولا ذلك الشرح المطول الذي يقول فيه : أي اذهب إلى
حيث القت رحلها أم قشعم . وما أقل من يعرف من هي
« أم قشعم » ، ولا أين القت رحلها ، ولولا أننا نعرف أن
هذه الجملة - « إلى حيث القت أم قشعم » - مثل عربي
قديم خلاصة قصته ، أن ناقة تكنى بأُم قشعم كانت مارة
قرب نار وفوق ظهرها رحلها ، فاجفلت وجسرت والقت
رحلها فيها ... فاخذ الناس منذ ذلك الحين يقولون
- إذا أرادوا أن يدعوا على أحد - : (إلى حيث القت رحلها
أم قشعم) والجار والمجور في هذا المثل متعلقان بفعل
محذوف تقديره (اذهب) إلى حيث القت رحلها أم قشعم
أي اذهب إلى النار .

الم تر كيف قطع الشاعر رجلي هذا البيت على
طريقة « بروكروستيس » بل قل أنه قطع له رأسه ، فأصبح
من المستحيل فهمه دون شرح وهل يحتاج الشعر إلى
شرح من هذا النوع . ؟!

ويقول الدكتور نقولا فياض على نفس ذلك البحر :
قبلت بأبعادي ، وتلك ضحية
ما كنت أحسبها خداعاً قبلما ..
وأنا إلى الآن لم أعرف (قبلما) يحدث ماذا .
ولست أدري إذا كان هناك من يعرف ماذا حذف الشاعر؟
ومهما يكن من أمر فإن الشاعر قد اضطر إلى قطع كلامه
لضرورة الوزن .
وفي نفس القصيدة السابقة يقول الدكتور نقولا
فياض :

أن كان - أيتها الأبالس - قوة
للمكر أن تخفي الحقائق مثلما ...
فعلام حتى الآن لم تتمكني
بدهاك من أن تحرقني باب السما
وكذلك لا أعرف ماذا يقصد الشاعر من وراء هذه
الأداة (مثلما) .. التي أراد أن يشبه بواسطتها شيئاً
بشيء فلم تتسم التفعيلات لذلك الشيء الذي لم يقله ، ولا
أظن أن هناك من يعرف قصده .

ويقول الدكتور فياض في نفس القصيدة :
ما كان أسرع ما تبدل لونها ..
تبدي التأثير وهي تضرع عكس ما ..
ولا شك أنه يريد أن يقول : (وهي تضرع عكس ما
تظهر أو تبدي) .. ولكن المسافة المحددة أي التفعيلات
منعته واضطرت إلى الوقوف قبل اكمال المعنى الذي
يقصده .
وفي قصيدة أخرى لنفس الشاعر وعلى بحر مجزوء
الكامل نجد

يا ساعياً للغدر بين الأهل والأخوان مهلاً
سترى مغبة ما سعت ، وليس للإنسان إلا ...
ولا يستطيع القارئ أن يعرف ما حذف الشاعر
- اضطراراً - من كلام بعد (إلا) ما لم يكن حافظاً لتلك

خذها ابنة الفكر المذهب في الدجى
والليل أسود حالك الجلباب
فقوله (الدجى) حشو لأن في القسم الثاني ما يدل
عليه من زيادة استعارتين مليحتين فإن لم يكن في القسم
الأول حشو كان القسم الثاني بأسره فضلة)
« وقال زيد الخيل يخاطب كعب بن زهير :
يقول أرى زيدا وقد كان معدماً
أراه لعمرى قد تمول واقتنى
فقوله (أراه لعمرى) حشو واستراحة يستغني عنها
بقوله (أرى زيدا) »

« ومما يكثر به حشو الكلام : اضحى وبات وظل
وغدا وقد ويوما واشباهها وكان أبو تمام يأتي بها ، ويكره
للشاعر استعمال « ذا ، وذي ، والذي ، وهو ، وهذا
وهذي » وكان أبو الطيب المتنبى مولعاً بها كثيراً منها في
شعره ، حتى حمله حبه فيها على استعمال الشاذ وركوب
الضرورة في قوله :

لو لم تكن ذا الورى اللذ منك هو
عقمت بمولد نسلها حواء
وانشد بعض العلماء قول قيس بن الخطيم :
قضى لها الله حين صورها الخالق أن لا يكن سدف
والإتكاء ... هو قول الشاعر (صورها الخالق) لأن
اسم الله تعالى قد قدم .
وجدت الحذاق يعيبون قول ابن الحداية :
أن الفؤاد قد أمسى هائماً كلفاً
قد شفه ذكر سلمى اليوم فانتكسا
لحشوه بقدر في موضعين من البيت ثم « بأسمى »
و « باليوم » على تناقضهما .

ولم يسلم حتى ابن رشيق نفسه من هذا الحشو
بتكرار المعنى الواحد بلفظتين كقوله :
وملنا لتقبيل الثغور ولثمها
كمثل جنوح الطير يلتقط الحب
وهل اللثم غير التقبيل ... ؟!
هكذا كان يفعل العملاق المداد « بروكروستيس »
بضيوفه القصار الذين تكون أجسامهم أقل من طول
السري . فيشوههم .

وإذا كنا رأينا في النماذج السابقة أن بعض الشعراء
العموديين قد مددوا كلامهم بشتى الوسائل ليسدوا
الفراغ الذي يفرضه عدد التفعيلات المعينة في البيت
التقليدي فإن شعراء الطريقة التقليدية قد « قطعوا » بعض
ما يريدون أن يقولوه لنفس السبب . وسأكتفي بأبيات
فيها قطع ظاهر بغض ليس له من مبرر إلا أن الوزن قد
ضاق عن المعنى الذي يريد أن يقولوه الشاعر - أن جاز
لنا أن نسمي هذا مبرراً .

يقول طانيوس عبده على بحر الكامل :
لقى مسدسه الخؤون وقال : مت
أني سأذهب راضياً فإذهب إلى ..

الآية القرآنية التي تقول: وان ليس للانسان الا ما سعى ...
ويقول نقولا فياض في قصيدة اخرى على بحر
الرميل يتحدث فيها عن الانقلاب العثماني :
وعرا الشرق انقلاب صاعق لو تمنيناه في الاحلام لم ..
ورأينا دولة الماضي وقد كتب الموت عليها : (لارحم)
وواضح ان الشاعر اضطره عدد التفعيلات الى
حذفه كان تحت ضرورة التفعيلات .
وقد بالغ شعراء عهد الانحطاط في هذا اللون الذي
سموه (الاكتفاء) فقال البهاء زهير على بحر مجزؤ الكامل
ايضا :

ويقال : انك قد كبرت عن الهوى فأقول : اني ...
ورغم ان ما حذف هنا يمكن الاستغناء عنه فان
حذفه كان تحت ضرورة التفعيلات .
ويقول جمال الدين بن نباته على بحر الطويل :
فأقطف من اوراقه الادب الذي ...
واسمع من الفاظه اللغة التي ..

فحذف جملة من وسط البيت وجملة اخرى من
نهاية البيت لم تتسع لهما تفعيلات بحر الطويل رغم (طوله) .
وانا اعرف ان القارئ قد يستطيع ان يكمل ما
حذف الشاعر ، والبلاغيون يسمون هذا النوع من الحذف
(اكتفاء) ، ولكننا جميعا نعرف ان هذا الحذف او هذا
« الاكتفاء » لم يكن باختيار من الشاعر بل لضرورة الوزن
وقديما قيل : على قدر الفطاء امد رجلي ..
وهكذا نرى ان الشاعر التقليدي الشكل يضطر حيناً
الى « تمديد » كلامه ليساوي عدد التفعيلات المعينة فسي
البيت ، ويضطر حيناً آخر الى (قطع) كلامه لنفس السبب ،
تماما كما يفعل المداد (بروكروستيس) الاسطوري بضيوفه
الذين لا تساوي اجسامهم مع طول السرير الذي اعده
لجميع ضيوفه فيشوه الطويل والقصير معا ، ولا يسلم
الا الذين استوى طول اجسامهم مع طول السرير ، وما
اقلهم .

تزعسم الاسطورة ان « ثيسوس » خلص العالم
والمسافرين من ذلك العملاق المداد بأن قدم له جرعة من
دوائه (١) فهل نظفر بثيسوس جديد يقدم جرعة من
دوائه لعملاق الشعر العربي فيخلص عالم الشعر العربي
والشعراء من حدوده وقيوده ؟

ان جرعة الدواء التي نقدمها لعملاق الشعر العربي
هي الشعر الحر ، وانا اعتبر ان كل من يدعو الى الشعر
الحر - وكل شاعر يكتب شعرا حرا ناضجا ممتازا -
« ثيسوسا » جديدا يحاول تخليص الشاعر العربي
المعاصر من هذه القيود في سبيل شعر عالمي يغزو العالم
بمعانيه الانسانية الخالدة لا بأشكاله التي تتبخر بمجرد
الترجمة .

في الشعر الحر لا يحتاج الشاعر الى تمديد الكلام

(١) معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية - ترجمة
امين سلامة - ص ٩٨ - وص ١٠٩

ولا الى قطعه اذ انه غير مقيد بعدد معين من التفعيلات ،
يطيل اذا كانت الدفقة الشعورية طويلة ، ولا يطيل اذا
كانت الدفقة الشعورية قصيرة . اذ انه من البديهي ان
الا افكار تتفاوت طولاً وقصراً ، فقد تكون لدى الشاعر فكرة
يستطيع التعبير عنها بكلمتين وقد تتلوها فكرة اخرى لا
يمكن التعبير عنها بأقل من عشر كلمات ، فيطيل حيث
تجب الاطالة ويختصر حيث يجب الاختصار . ومن هنا
يجب ان تكون عند بروكروستيس الجديد اسرة مختلفة
الطول او سرير واحد قابل للمديد ليكون بطول جميع
الضيوف .

الشعر الحر - كما هو معروف - يعتمد على
التفعيلة ولا يلتزم منها بعدد معين منها في (شطوره) .
وبهذه الطريقة الحرة لا يضطر الشاعر الى قطع معانيه ولا
الى تمطيطها خضوعاً للوزن المضبوط ، بل يطيل حيث
تطول المعاني ويقصر حيث تكون المعاني قصيرة كما قلت
منذ قليل .

ومن المتحمسين لهذه الطريقة الجديدة الذين يكثر
الكتابة عليها الشاعر صلاح عبد الصبور ... الذي اشتد
بينه وبين المرحوم عباس محمود العقاد - ومناصري
كليهما - النقاش حول الشعر الحر ...

وقد اصدر هذا الشاعر حتى الان ثلاثة دواوين
- فيما اعلم - اغلب اشعارها على النمط الجديد المسمى
بالشعر الحر .

وقد اضحكني حقا احد انصار العقاد المتحمسين
للطريقة القديمة اذ عمد الى بعض شعر صلاح عبد الصبور
الحر واخذ يصوغه على الطريقة التقليدية العمودية بحيث
سوى بين ابياتها جميعا وذلك بحذف كلمات من الاسطر
الطويلة وزيادة كلمات للاسطر القصيرة فاضطرته هذه
العملية الى ابدال بعض الكلمات باخرى ليستقيم الوزن
واضطره هذا العمل ايضا الى تغيير الوزن او البحر ، وبما
انه يحتاج الى روي او قافية - كما هو الشأن في الشعر
العمودي - فانه اخذ يقدم ويؤخر ويبحث عن الكلمات
الموحدة الحرف الاخير لجعلها روياً لنظمه ، فقام بدور
بروكروستيس قياماً محكماً .

واليك هذه النماذج ، يقول صلاح عبد الصبور على
تفعيلة الرجز :

انا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر .. ولكني رجعت دون فكر
فيقول السيد الناظم في (بساطة) على بحر الطويل:
وردت بحار الفكر ارجو لقاءه
وقابلني .. لكن رجعت بدونه !!
ويضيف الناظم قائلاً : (اما اذا كان يعجبه) يعني
صلاح عبد الصبور (تكرار لفظ (فكر) فعندئذ يمكن ان
يكون الشطر الثاني هكذا :

« وقابلني ... لكني رجعت بلا فكر »
وفي قصيدة اخرى على تفعيلة بحر المتدارك يقول

عبد الصبور :

قلت لي ...

لا تدسس انفك فيما يعني جارك
لكني اسألكم ان تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الانف

فيقول السيد الناظم (في بساطة) ايضا على بحر
مجزوء الرمل :

قلت قولا شديدا هز اركانني بعنف
لا تدس الانف فيما ليس يعني غير جارك (؟)
انني اسألكم ان تمنحوني الان أنفي
انفي المجدوع في المرآة يدعوني لذلك (؟)

فبدل وغير ومطط وذهب بحلاوة اللفظ الاصلي لا
لشيء الا للظفر (بأشطر) متساوية ، والملاحظ ان هذا
الناظم اهدر قواعد العروض اذ جعل كلمتي (جارك)
و (ذلك) قافيتين في حين انهما تختلفان من حيث الروي
فالاولى (رائية) والثانية (لامية) كما هو واضح لمن درس
شيئا من العروض والكاف هنا لا تكون رويا .

ويقول صلاح على تفعيلة بحر الرجز :

(ملاحنا مات قبيل الموت حين ودع الاصحاب
والاحباب والزمان والمكان ..)

فيقول الناظم (تلافيا لهذه النثرية الواضحة على
حد تعبيرة :

ملاحنا مات قبل الموت - والأسفي -

وودع الصحب والاحباب والزمن

وهكذا اضطره الوزن الى زيادة (والأسفي) تلك
اللفظة الميتة المحنطة وازالة : (حين ، والزمن) من البيت ،
وصير كلمة (قبيل) (قبل) تحت سيطرة الوزن السذي
غيره هو الآخر فصار بسيطا بعدما كان رجزا .

ويقول صلاح عبد الصبور على تفعيلة بحر الرجز
ايضا :

١ - الناس في بلادي جارحون كالصقور

٢ - وضحكهم يثر كاللهيب في الحطب

٣ - خطاهم تريد ان تسوخ في التراب

مكتبة روكسي

اطلبوا منها الاداب كل اول شهر

مع منشورات دار الاداب

اول طريق الشام

صاحبها : حسن شعيب

٤ - ويقتلون ، يسرقون ، يشربون يجشؤون

٥ - لكنهم بشر

٦ - وطيبون حين يملكون (قبضتي نقود)

٧ - ومؤمنون بالقدر

فيقول الناظم على بحر الكامل :

١ - الناس في بلدي .. كجارحة الصقور يهومون

٢ - وكما تثر النار في الاحطاب باتوا يضحكون

٣ - وتسوخ في جوف التراب خطاهم اذ يقدمون

٤ - ويقتلون ويسرقون ويشربون ويجشؤون

٥ - لكنهم بشر اذا ملكوا « الدراهم » .. طيبون

٦ - وهمو بما يجري به القدر المسلط ... مؤمنون

ولا احب ان اعلق على هذا النظم البارد بل اطلب من
القارئ ان يعود الى المقطعين السابقين ليقارن بين الاصل
والترجمة - ان جاز ان نسمي هذا العمل ترجمة -
لاكتشاف الفائدة التي حصلت من تلك الكلمات التي زادها
الناظم لا لشيء الا ليجعل الابيات متساوية الطول .

ويقول صلاح على بحر الرجز ايضا :

١ - لم يك في عيونه وصوته الم

٢ - لانه احسه سنه

٣ - ولاكه .. استنشقه سنه

٤ - وشاله في قلبه سنه

٥ - وطالت السنون ازمه

٦ - فاصبحت آلامه حقدا (؟)

٧ - بل املا ينتظر الغدا

فيقول هذا الناظم على نفس البحر

١ - لم يك في عيونه وصوته الام

٢ - لانه احس هذا الخطب من اعوام

٣ - ولا كدوا ستنشق التراب والرغام

٤ - وشاله في قلبه فقلبه حطام

٥ - وطالت السنون وامتدت به الاعوام

٦ - فاصبحت آلامه حقدا على اللثام

٧ - بل املا منتظر فجر الغد البسام

واكتفي مرة اخرى بان اطلب من القارئ الرجوع الى
كل بيت في الاصل الذي وضعه الشاعر ومن منظومة هذا
الناظم ليرى فائدة الكلمات التي زادها ليسوي بين
(الاسطر) . واحب ان انبه الى ان هذا لتحسس للقديم لم
يعمل بقواعد العروض التي يجعل من نفسه حارسا لها اذا
أعاد كلمة اعوام كقافية ولم يفصل بين البيتين اللذين قفاهما
بها غير بيتين فقط . اصف الى ذلك ان الرغام والتراب
كلمتان لهما معنى واحد ، فلماذا هذا التمثيط ؟

لقد خلص ثيسايوس العالم والمسافرين من
بروكروستيس بجرعة من دوائه ، الست معي الان في ان
الشعر الحر هي الجرعة التي تقدمها لعملاق الشعر
العربي ؟ .

نور الدين صمود

تونس

يوسف في غيابة الحب ..

أبي !
رحمك يا أبي
كفيك يا أبي
أنا هنا في البئر
تعصرني رطوبة الموت ، أنا في البئر
أحضن حبك الكبير ، استجير يا أبي
أحمله لاختوتي الذين يبدعون مأثمي ،
للناس ، كل الناس ، آه في فمي
تنكسر الحروف دون الشمس ، دون الماء
وتجهش الحقيقة الخرساء في دمي
وترتمي في العنمة الاصداء .
وانت يا أبي
يا أعينا بيضا ، يا تلا من الاحزان
ترعبك الذؤبان ، من ينبيك يا أبي
اني هنا في البئر
وحدي استجير ، ادعو وجهك النبي .
اصيح في العنمة : « يا تلا من الاحزان
يا صدا النسيان
أواه لا تغلق فم الدنيا ، هنا انسان ! »
اصرخ : « يا أبي
الذيب لم يلحق دمي ، فالذيب يا أبي
ما مر بي يوما ، ولم أشهد له عيون
الذيب ما كان ، ولن يكون
لكنها « مواهب ! » الانسان
متاهة تطفأ دون حدها العيون
ويصدا النسيان ! »

أواه يا أبي
اني هنا في البئر ،
هل تسمع يا أبي ؟!

محمد سعيد الصكار

العراق

القصيدة

الى فؤاد نعييسه و « احزان
صفصافه الباكسي » خلف سياج
الجامعة

دمشق ٢٥ - ١٢ - ١٩٦٢

تحفر النسمس على الشيطان قبره
وتعري نسمات الليل للتيران ،
للغريبان ... سره
يابس العينين ، مصلوبا ، على ماء
البحيره

آه لو يرتاح من قهقهة الموتى ،
غبار الابل العشواء ،
كابوس النهار
لعنة ايامه لا تنتهي :

يعفي على الطين ...
يجوس المدن الفقراء عن حلم
بطولي

ويصحو في سكينه
عانس احزانه تجهض في ظل الجدار
آه لو يهرب ، لو يقطع مجذافين
من انفاسه الحرى ، حناياه سفينه
ناسجا اهداب عينيه شراع
غبطة تبصر خمرة الله الا يمحي
من راسه طعم الدوار
آه لو يقلع تحت الليل ،
لو يوغل من بحر ...
الى بحر ...
الى بحر ...
وراء الظن ، رؤيا ، دوخة ،
غيبوبة عذراء .. عذراء ، ضياع

« عد بنا ...
ان السما صيفيه المرأة ،
والريح صديقه
عد بنا .. عبر لياليك السحيقه
عد بنا .. سربا غريبا
ضل في صحراء (فاوست) طريقه
عد بنا .. سرح على الافق التراع
سئم البر تحايانا واتعبنا مناديل الوداع
عد بنا .. - (حديق فينا)
عد بنا .. آن الاوان
وتلاشى فوقنا خطو الزمان
عد بنا ... »

وانسرحت عيناه في بشر طفولي
يجس النوء في وجه السماء
- « عاتد يا بنلوبي
المجا .. ذير ... ف !
ارفعوا المرسا .. ة ،
الريح طريه
من هنا رحلتنا تدا ،
مرسانا وراء الابدية
بنلوبي ..
بنلوب

صوتك المجهول فوق الموج ينداح ،
يناغيني ، يعريني ،
يهر الثلج في جرحي ،
ويزو .. ويلوب
حلم عصفور حبس خلف اسوار
الغيوب

بنلوبي !
انري اغرق في عينيك ، افنى ..
اتقرى الجوهر المكنون في اشياننا
الصغرى ،
افض القمقم الضاري على روعي ،
ايل الصدا الموروث عن وجهه
الهيولى ،
اجتلي سر الخلود !

اتراني ساعود ؟
والغيوم الصفر تغزو جبهتي ،
بحارتي : زاد المعاد
الغيوم الصفر تغشاهم ،
تلوك الوجبات السمر ، تغريها ..
وفي عيني تذروها رماد !
المجاديف ، رفاقي ، سنعود
لا تخافوا ، لا تصلوا
ارفضوا هذي الغيوم
واستظلوا
بشراعي .. فالخلاص
من هنا !

اردموا آذانكم شمعا ، رصاص
ويحكم من ها هنا درب الخلاص
(بنلوبي ، اصحيح من هنا درب
الخلاص !)

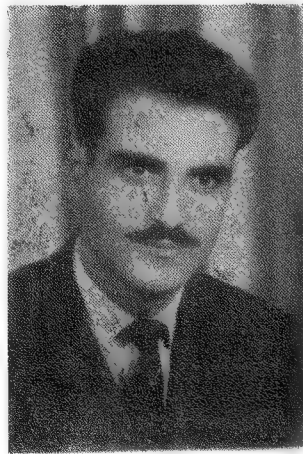
حسبكم يا اشقياء
ويلكم من قال : يوليس يخاف
الجزر الحمراء ، تفويسه الاميرات
العرايا ؟!
اغلقوا افواهكم بالوحل ، يا صيد البغايا
ساحرات البحر يرقصن اشتها
حول اقدامي ، شبالك الجن لا تصطاد
غير الجبناء
جبناء ..
جبناء .. !

بنلوبي
لم يعد لي غير عينيك فآفاقي يباب
سفني ، بحارتي .. نامسوا باعماق
العباب
وانا ملقى على الرمل اغني ،
اتلوى ، اغزل الرؤيا ، وابكي ..
كيف لا تروي شراييني انهار
السراب !

كل ما حولي يباب
وانا ، حتى أنا .. لولاك ، لولاك ..
يباب !

وصحا ، حديق فينا
فهتفنا : « بنلوبي ! »
لم يجب ، حديق فينا
« بنلوبي ..
لوحى تمطر على عقم ليالينا البساره
نحن اشباح هنا ، سرب غريب
ضل في صحراء (فاوست)
الطريق

لوحى ترجع لدنيانا البكاره
علليننا ..
وازرعي منديلك المهجور في التيه مناره
بنلوبي .. - لم تزل عيناه فينا
« موجع يا بنلوبي
ظامى لم يروه ماء البحيره
ونسيمات البحيره ..
لم تكن في صدره الا حريق !
بنلوبي لوحى .. - حديق فينا
« علليننا وازرعي .. - عيناه فينا
« لوحى بالشال يا .. - حديق فينا
غص بالدمع ، لوى عنا محياه ،
وغاب ... »



علي كنعان

دمشق



الساحر والمسدودون الى المقدر

(مهداة الى الصديق يوسف نفولا داود)

اكمل اللعبة يا ساحر
خبيء ما نخاف :
العار والذلة -
ابعد ما استطعت الموت عنا والجنون .
خلها الملهاة ،
خل العمر غفلات وسمر
فوق ما تبدع في الوهم العيون . .
مرعب في الخارج العالم -
هل تعرف ما الذعر
وكيف الذعر يحتل الجبين ؟!
بعد في قمقمها الشهوة ترتج
متى تعتقنا الساحات ،
نلقي عبء هذي الراية الملعون
ارثا للبنيين ؟ !!
كل ما نبغيه يا ساحر
(ما نرغب حقا)
ان نكون !!!
يفزع الآلاف هذا الصمت ،
موءه ،
شدوها للمقعد الوهمي
بدد بالرقى الحمر السكون
قل لها : الكلمة قبل الفم كانت ،

تجبل العذراء باللمسة ،
تنشق بحار ،
يطرح النخل بغايا ،
تبتت في التو للصخر جفون !!
ايها نتهم اليوم ومنها انت
مسخ الكلمة الاسود ،
من منكم يدين لا!
(ليس من يشهد غير الارض ،
- هذي الاعين البكماء -
من يرقب ان يدمغه بالخزي طين ؟!
هي لو ترغب رصت وجه هذا البحر
موتا ،
شبت الصحراء نارا ،
هي لو ترغب ما نامت سنين !!
كل ما تبغيه ان تهجر فسي المعركة
الساحات ،
ان تطلق من قمقمها الشهوة ،
تلقى عبء هذي الراية الموروث يوما ،
ان تكون . . .
انت لن تتعب (لو اوسعت) تشرين
سبابا ،
سرت في ايار ،

- كالامس - حزين !!
ينتهي السحر وتهوي
لو تقول الآن « ختم » ،
تسقط الهالة لو تصدق :
« من دهر نخون » . . .
(ليس من يشهد غير الارض -
من يشفق ان يدمغه بالخزي طين ؟!
هي لو ترغب ،
رصت وجه هذا السهل موتى ،
زلزلت في عهده العالم . .
آه : هي لو ترغب ما كانت تهون !!
خلها الملهاة ،
خل السحر يا ساحر
(موسى كنت او فرعون من
يحفل ؟!) (1)
ميت انت ،
في ارض الحزاني الميتين !!

حسن النجمي

(1) اشارة الى المثل المعروف « فكرناه
موسى طلع فرعون » .



السعر الأجنبي الحديث

بقلم هنري فريد مريب

ولعل الشعر ، في مقدمة الكشف الإنساني ،
الكان المتميز بالتناقض .

والشعر الحديث ، هو تعبير عن أزمة
الشعور في الواقع . فهو من جهة يرفض
العالم ، أو يختبره كلاحقيقة ، أو يضع المطلق
في المأواء حيث الموت أو الجنون ، أو حيث
العجوبة الشعرية التي تجمعهما ، وتقلدهما
بالإيماء ، تستطيع وحدها الوصول . ومن
جهة أخرى ، يرمي لافتتاح العالم الخارجي،
ويقتحمه ، ويسكر به في غضب ، مبتدعا
اشكالا جديدة ، بدل ان يحبس الواقع فتي
اشكال سابقة وجودا .

هذا الدفق المعصري ، الذي لم يكتسح
الأجواء الشعرية وحسب ، بل تعداها الى
الرواية . هذا الفوز الفائر ، سوف تريده
السريالية ، بكل قواها ، في هذا العصر .

اما الرمزية التي كانت أكبر حدث في اواخر
القرن التاسع عشر ، فقد تضاعف مفعولها .
وان كانت قد امتدت بعيدا في القرن العشرين،
فليس باعتبارها مدرسة مشعة على الخارج،
وانما لان الشعراء ، الذين ولدوا ما بين ١٨٧٠
و ١٨٩٠ كانوا موسومين بها ، فسي أوجه
مختلفة .

على ان الشعراء المحدثين ، لا يمكن تنزيلهم
في حلقات . فكل يعمل بطريقته . وبسيرة
خاصة . فمعرفة الحرية ، هي بجلاء ، مادة
الشعر الحديث الاولى . ولكن ما من شك ،
في ان الرمزية وخصوصا السريالية هما في
عندة كل شاعر معاصر مهما حاول الاستقلال .
ولولا هاتان المدرستان لما كانت الكلمة -
الدهشة التي هي جوهر الشعر الحديث، وكل
شعر حق . كذلك ، ما من شك ، فسي ان
السريالية اليوم ، هي في كل مكان : في
السينما ، والمسرح ، والإعلانات ... حتى
الاحداث قد اتخذت صفة سريالية ، كما
هبت على العلم ايضا والتاريخ ، زوبعة
سريالية من المفاجأة والتقدم .

والكلام عن السريالية ، يجزنا حتما الى
زعيمها الكبير ، « اندريه برينتون » ، الذي
لم يخفنا حتى الساعة ، بخلاف الذين تربوا
في احضانها .

مع الفنون الاخرى : الرسم ، التصوير والنحت
وما الى ذلك . وان القصيدة الفرنسية تهتم
بالشكل اكثر من اهتمامها بالمضمون . اتجاه
ما زالت تحافظ عليه منذ اكثر من مائتي
سنة . وهي تجمع اما الى الشكلية الخالصة
او الى الاشكالية والفوضى » .

لم يلفظ « سيندر » هذا الحكم على سبيل
المح ، وانما لابرأز نقيصة في زعمه .
غير اننا ، لو تعمقنا في البناء الشعري
من الاساس ، لوقفنا على ان الشكل هو جوهر
الشعر ، وان الكلمة - الدهشة هي جوهر
الشكل . وكلاهما يؤلفان عمارة الشعر
الفرنسي .

انا لا انفي المضمون ، لكني أؤخره عن
الشكل في الشعر . وما المدارس الشعرية
الا حيليات الشكل بضرابه .

ويعجبني قول « بير جان جوف » فسي
يومياته « في المرأة » : « ان الشعر مبني
على الكلمة ، على التوتر المعنى بين الكلمات،
على اسرار تالف الافكار والالوان، بين الذكريات،
والتأثرات والرغبات التي تهيجها الكلمات ،
واخيرا ، ساجرو على القول ، ان الشعر مبني
على القدرة الخفية لخلق الشيء في الكلمة» .
هذه القدرة الخفية ، من اولى فضائل الشعر
الفرنسي ، التي راح يوزعها على العالم .
ونقلوها بدون مبالغة او تحيز .

واني اثناء جولاني الدائمة الطويلة فسي
رحاب الشعر العالمي ، قلما صادفت ادبا ، لم
يلقح من قريب او بعيد ، بمصل العبقريّة
الفرنسية .

وكثيرة هي الاداب التي تشبه كتابها
وشعراؤها بنواخب فرنسا ، عندما تريد ان
ترفع فوق رؤوسهم هالة المجد والتكريم .
امام عظمة هذه العمارة العجيبة ، لا بد
للداخل اليها ، من التساؤل عن كيفية كبسها
في دراسة قصيرة دون اجفاف .

ان ما يجبهنا لاول وهلة، عندما نجوب افاق
الشعر الحديث ، هو التنوع القريب ، وبمعنى
ادق ، كثرة التحالف والتعايش ، اللذين
يلحمان النثر والشعر، والاعادية والصوفية .

الحديث عن الشعر الحديث ، يزلج عن
كل تعريف جامع . زئبق هو ، لكنه لا يستقر
في مستويات . لا وقفة للدهشة هنا ، تجاه
فوس قزح واحد . فالالوان متشابكة ، الى
حد انك لا تقوى على فسحها ، دون ان يشمد
بعضها ببعض .

شعراء عصرنا احرار بصفاء . لا قيد على
مقاييسهم . همهم في الاغلب ، ان يخلقوا ،
ان يشاركوا الله على فهمهم ، وان يحلوا
بالمجانب كما الكلمة الاولى على وجه الارض .
ولا شان لهم بعد ، بتقاليد الادب والعلم
والفلسفة والمجتمع . وان شئ احدهم ، فانك
تبصره يفني بلهاء ، تظل غريبة ، مهما يحاول
ان يطوعها في القوالب . ذاك ان القصيدة
الحديثة ، لا تشعر بمركب النقص ازاء جميع
المعارف الانسانية . انها لم تعد تسترضعها .
بل تنافسها . وغالبا ما تربح . ثم تجود
عليها بلا دل ومن كمادة منافستها . اذ القصيدة
الحديثة لا تطلب محبين او متعلقين او
متعصبين لها . لانها تقلد الخالق في عمله .
والخالق لا يسالك ، كيف تفضل ان تكون او
لا تكون .

الشعر الحديث ، كف عن اعتباره كتابه ،
وسيلة ، وكيفية . انه قانون حيوي ، انه
مشترع لقوانين مجهولة . انه مبدع لفة .
وفي الصفحات القليلة التالية ، ساداول
بقدر ما يسمح المجال ، ان ادرس شعر كل
من الاداب الخمسة التي نتفاعل معها فسي
الوطن العربي . وهي بنظري : الفرنسية ،
والانكليزية والاميركية الشمالية واللاتينية ،
والاسبانية . هذه الاداب ، التي تصدر الشعر
الحديث الاجنبي كله في الوقت الحاضر .
وبعضها منذ اجيال ولا يزال .

١ - الشعر الفرنسي الحديث

يحضرني في مطلع حديثنا عن الشعر
الفرنسي ، رأي للشاعر الانكليزي « ستيفن
سيندر » يكاد يكون كل الصحة ، في بعضه .
ذكر « سيندر » « ان من خصائص هذا
الشعر ، التوثب والدينامية . وذلك لتفاعله



بعض النقاد يرفضونه شاعرا كبيرا ، ويحسرون أهميته في بيانه عن السريالية ، وكتابه الثري « نادجا » . بينا شعره يرشح بمدق كل شعر عظيم . وذلك ان شهرته كواضع نظريات ونافذ ومفلسف فكرة ، كادت تطفئ على شخصه .

ولوله ، بحضوره الدائم ، وشده القاطع ، لغدت السريالية النائرة ، جيفة تنحل . اما سرياليته ، فتختلف عن تلك الشائعة، المستعملة ، التي ظن الشعراء انهم اساغوها . فوراء استكشاف الوعي المظلم ، وانجاز لوحات ، او قصائد تأتأة غير مرافبة ، طموح لمعرفة بغير حدود ، وفوز بالدرجة العليا ، حيث الموت ، والحقيقي ، وفوق الحقيقي ، فسي اختلاط متداخل .

المعرفة ، في نظر « بریتون » هي اكثر من المعرفة ، والرغبة اكثر من الرغبة ، والشعر اكثر من الشعر . الغاية ليست في السحر ، والتأثير باستخدام التحليل والمنطق ، وانما بالعكس ، في تزويج حقائق تظهر وكأنها تتنافى . ان على الشاعر ان يقيم علاقات مع الكل . ومما يلاحظ بشدة ، ان « بریتون » هو احد الكبار بين شعراء الحب ، لا الحب الفاسق ، ولكن ذاك الذي يمجّد المرأة ككائن عجيب . لان المرأة كالشعر بلا منتهى ، والحب « الهى » . فالعشق والسادية لا محل لهما في قاموس السريالية الاخلاقي :

« الشعر يحدث في سرير كالحب »
شراشفه المبعثرة ، فجر الأشياء
الشعر يحدث في الغابات (...)
والعناق الشمري مثل عناق الجسد
وبمقدار ما يدوم
يمنع كل حماسة نحو بؤس العالم .
من (قصائد)

ويجب الا ننسى مع ذلك ، ظهور كتابين

هامين : « أنبوب زهر النرد » و « دفء طرطوف » بين عامي ١٩١٧ و ١٩٢١ ، لـ « ماكس جاكوب » Max Jacob

هذا الشاعر يوضع في الصف الاول بين « مبتدعي » الشعر الحديث . انه يلصق بالصور والدقائق ، فيحيي عالما مؤثرا ، ومشوها ، قريبا ، بتفاريقه وعلاماته ، من عالم الرسامين التكيفي . عالما في حركة مستمرة ، يصر صريحا ، في اضطراب ودعابة . عالما يصعب تحديده ولمسه في غرابته .

الشعر مع ماكس جاكوب ، ليس غيسر نشيد منقاد ، مقهور ، واحيانا هو حوار مقطوع ، تعبّر البروق والهروب والتلاعب بمعاني الكلمات . وقد كتب مرة « جاكوب » فقال : ان القصيدة ، هي مادة مبنية وليست واجهة جوهري .

اما السريالية من حيث هي لعب مهمل بالفكر ، وسلطة فائقة للحلم ، وهدم للالية النفسية ، فلم تلد غير اثار قليلة . اخلصها اثار « روبير ديسنوس » و « بول ايلوار » في اطلالته الاولى .

لقد حيا « أندريه بریتون » في بيانه (Manifeste du Surrealisme, 1924)

الشاعر « ديسنوس » بهذه الشهادة :

« روبير ديسنوس » قد يكون الاقرب بيننا ، الى الحقيقة السريالية . هذا الشاعر اثبت بكمال ، في اعماله وطوال اختباراته المتعددة ، الامل الذي اضعه في السريالية . واني لانتظر منه الكثير .

ولكن « ديسنوس » مات قبل ان يحقق كل ما ينتظره منه « بریتون » . بيننا ظلت مجموعته على الاخص « اجساد وخيرات » و « ثروات » ترسلان حتى اليوم اصواء مشرقة . وشعر « ديسنوس » ذو نجاوى غنائية ، بسيطة الجمال وغير منسية .

بول ايلوار : Paul Eluard

ان « اوجين غرانديل » ، وهذا اسمه الحقيقي ، هو عالم البلور بغير منافسة . عالم من الشفافية . كل ما فيه صاف ، تهجس في باله ، القوانين الاخلاقية ، والوضوح الطبيعي ، وجمود الأشياء وحركة البشر . وان كان « ايلوار » قد امكنه الاستغناء عن السريالية . فهذه الاخيرة لم تقدر على الاستغناء عنه . والظاهر ، ان « ايلوار » ، كان يتجاوز بلا هوادة ، السريالية ، رافضا ان يكون الانسان مطرودا خارج الكلمات . والحب كان مملكته ، والحب ، الشعر ، كما عنون احدي مجموعاته :

« يجب ان يوجد وجه

يستجيب لكل اسماء العالم »

سوى ان هذا العالم لم يكن مهددا بغير الموت . وهذا ما كان يشعل نغمة « ايلوار » واحتجازه بدون تباطؤ او فتور :

« كان صوتا فريدا ، خسر الشعر الفرنسي . كان ، اشبه بطائر « الفينيقي » يسير مأخوذا بجميع الأشياء ، متحدنا الى جميع الكائنات . كذا كان « ايلوار » . فالسرير والطاولة ، والكلمات المتنوعة ، وبائعات البياضات المتجولات ، والاحلام المبتكرة ، والجشث الساقطة ، والاضرابات من اجلها ، والرايات العمالية التي تصفحها الريح ، والحياة ، والموت . كلها كانت مناسبة له ، كي يمر من افقه الحدود الى الافق الاوسع ، المولود في جميع الاحداث الانسانية .

« من افق الانسان الى افق الجميع » . هذا هو مذهبه . لكن هذا الافق الاوسع الذي ولجه ، افقده رقية الكلمة التي تمسرق كالسهم .

بعد روايته « الموت من عديم الموت » و « عاصمة الالم » و « الحياة المباشرة » بعد هذه الروائع ، اصاع قنديل علاء الدين في بشر الالتزام .

رينيه شار : René Char

يقسم القسم الاول من اعمال « شار » ، بالتزام مزدوج ، للسريالية المتقصبة ، ولأحداث عصره . انما ، بعد الصمت الذي حافظ عليه ، منذ مجموعته « منشور لطريق التلامذة » (١٩٢٧) ، حتى « اوراق ايبنوس » (١٩٤٧) ، نفجر شاعر اخر ، اخذ على عاتقه اكبر حصة للانسانية ، في عبارة شعرية ، هي القوة في انسياب .

ان « شار » شاهد مأسائنا ، وشاهد الوجود الانساني بالذات ، مهما بدا منعزلا وبعيدا . ان لديه ، ضمير الحياة المتألم ، ووعي « التجربة الهلالية للانسان الموثق بالشر » ووعي التاريخ الذي « يقضي علينا بالعيش بين الوعد والماضي » « في زمن اليأس الاقصى ، والامل من اجل لا شيء » . بيد ان ، هذا التشاؤم ، الذي قطف في الالم والعبت المعاشين ، اثناء الحرب ، « في ظلماتنا حيث لا مكان للجمال » ، هذا التشاؤم لا ينتهي الى وقوف راكد وجذب ، بل الى تمرد ، الى رغبة « في تجاوز نظام الخليفة ورفع دم المآثر » .

وهكذا ، ينشأ في وسط قصائده ، حوار ، حيث الصور القائمة بجوار الثقة . ومن جهة ، « التوازن الذي لا يحرز ، الا على حساب العدالة » ، ومن جهة اخرى ، « الحب الذي يخد ، افضل من المغامرة التي تذل » . « ان الصفة الاساسية لهذا الشعر ، كما يرى « بيار دي بوايفر » هي عدم انفصاله

من الطبيعة والنفس والتاريخ ملأى بالقوة والاسرار .

يشبه عمله ، سمفونية ذات اجزاء تتكامل . وبالرغم من الصنعة المحكمة التي تجعد عددا من الاشكال ، تظهر بعض المواضيع الاساسية: غزارة الحياة في كل فجورها الارضي، وانسباط مشهد غني في الكون المخلوق ، وحالة هلاسية للتاريخ الذي يوحي للشاعر احيانا حماسة الانساني ، و احيانا خلاص الفيلسوف من الوهم ، وعرفان السر امام القوة الكونية الكبرى التي لا تفلحها بالله . وباختصار، ان عمل « بيرس » ملحة الانسان بابعاده .

ان طابع « بيرس » نسيج وحده . خاصته لا تقتصر على طينة القصيدة وصورها ولقائها وحسب . بل تنزع الى عطاء في حالة الصفاء، او اشبه ما يكون بلهجة نبوية تنعكس ابعداً من معناها المباشر .

يميزه كذلك ، استعمال حروف العطف في اول القصيدة ، والتعجب ، والندبة ، والنداء ، والاضمار ، والامر ، والمجهول ، والضمائر الحياضية ، وتغيير صفة المكمم في وسط الوصلة الشعرية ، مما يزيد في سرعة ومد نفس القصيدة وحياتها .

جاء في كتاب «شاعرية سان جون بيرس» لـ « روجيه كايوا » : ان الصور غير المحصية، التي جمعها الاجيال في ازمان طويلة متوحددة ، والتي تقاسمتها المسافات نقوشاً وتصاویر عريضة عبر المقاطعات ، تشكل عند « بيرس » عالماً واحداً لأول مرة . هوذا شاعر الجيل الاول كله . شاعر زمن حيث كل رسام يعرف كل الرسوم ، وكل فيلسوف يعرف كل المذاهب ، وكل شاعر يعرف كل الاشعار ، اي يعرف « هومير » و « مانيرب » و « كيفيدو » و « اوكان » و « فيسون » و « بليك » و « باندرا » و « نوفاليس » و « بوشكين » و « لوركا » ...

« سان جون بيرس » لا ينزل في مدرسة واحدة . وان اعتبره « برينون » في بيانه : سريالياً عن بعد .

ببيير جان جوف Pierre Jean Jouve

خير تعريف لشعر « جوف » ما كتبه في يومياته « في المرأة » :

« يبدو ان شاعر هذه الايام ، يكتب بدمه : فانا لن العلب اللعبة التي نتطلبون ، ولن انمليق ، ولن اتفق معكم ، لا بالذوق ولا بالقوائد العادية ، سأنهمك في الخلق ، عندما لا تريدون الخلق ، ساحمل الرسالة التي لا تتأوون ان تسمعوها . ومنذ هذا الوقت ، فان موقف الصمت يشكل انكساراً روحياً اكثر شمولاً » .

ان شاعر « عرق ودم » يرى ان الشعر نوع من الفتح ، وانه المرحلة الاخيرة ليعالج

شعرانها واصفاهم ، اذا سألته : ما هسي هويتك ؟ لاجابك بدون مواربة . انا سريالي . قال « غايتان بيكون » : « لقد جاءنا من لبنان شاعر اظن انه ماهول بعبقرية شعرية حقيقية ، هو جورج شحاده . كل شيء يلهم عنده بندي بريء واصلي . ان شعره يشبه شجرة رفيقة ، لكنها لا تكسر . سطع امامنا احيانا ، يريق مستل من الاعماق الجوهرية حيث اعراس العلب البشري والبهاء ، نسج تحت رعاية الالهة » .

وحسبنا ان ينشد :

« المذاق الغريب ليديك

عندما تكون الايقار قرب البحر

انت سحينة صورتك الجميلة

لان البياض ، هو لون الصبر

ساكون في ذاكرتك

الجمال تشيخ وتتفطى بالاوزاق

وانت ستموتين

لانه يوجد شعر كثير في الماد » .

ولكن شحادة ، بعد « اشعار ١ و ٢ و ٣ » تحول الى المسرح الشعري فكان من رواد الطليعة . تحول ما كان عنده ليضحي المجاز بالحقيقة ، والكلمة بالعمل ، لان الكلمة في فهمه عمل ، والحقيقة تنبجس من الرمز ، والكلمات تركيب الاشخاص وتخلق الموافف . هناك ذكاء رشيق يتحرك فسي مسرحيات شحادة . وعلينا ان نستثير عينيه لتدخل في حديقة الشاعر .

سان جون بيرس : S. G. Perse



شاعر الازمة . حتى اني نقلت له مرة الى العربية ، في مجلة « الاداب لعام ١٩٦٠ » - العدد الرابع - احدي قصائده الطويلة : « مدائح » .

ان « ماري - رينيه الكسي سان - ليجيه ليجيه » المعروف باسم سان - جون بيرس ، هو اطلالة ماردة ، كما وصفه يومها ، متوحدة ابداً ، وغائبة ابداً ، تنقل الى الناس بصوت مقنع ، وبإبادة شبه مضادة ، ايقاعات كبرى

ابداً عن الحياة التي تحيط به، انه لا يشرعها، بل يبعثها (...) واذا كان تأثيره ومرتبته قد تعاضلا ، فذلك لان « رينيه شار » ، يقرن الى لغة عالية وجميلة ، تفاؤلاً آمراً ، يقربه من كتاب اخرين ، عاشوا مثلسه العبت وتجاوزوه » .

هنري ميشو : Henri Michaux

يتساءل « غايتان بيكون » « عما اذا كان « ميشو » شاعراً . اذ هو لا يتقدم اليها بهذه الصفة . صحيح انه يستعمل وسائل الشعر الظاهرة ، لكنه يقترح علينا محتوى مختلفاً ذا فعالية خاصة . لذلك اضطرت اناره الى الانتظار وقتاً طويلاً لكي نسوغ للقراء الذين لا يهتم لهم كثيراً ، ولذلك لا يمكننا ان نشك في عظمته من هذه الناحية ، لان الآثار الكبرى كثيراً ما نخفيها ، بادى ذي بدء ، بجسارتها : فاننا « ميشو » تضطربنا الى اعادة النظر في مفهومنا للشعر ، فتوسع النجوم ، وتصمد التقاليد . انها تهدم لكي تبني » .

ان « ميشو » شاعر لا يدرج في صف . وهو احد الكبار الذين لم ينتموا الى اية مدرسة ، الا انه لم ينح من مفاتيح السريالية . نستقبلنا كتاباته بشكل « قطع بغير رابطة سابقة » . لكنها تؤلف مجموعة موحدة في داخل مفهومها ، نشق من العراك الحاد بينه وبين العالم « الكثيف » و « العدائي » . فـ « القوى » و « الظواهر التي تحيق به ، هي ممتعة ، غير ملموسة ، وخادعة ، و«دائماً تحت الماهية » .

العالم خائف . احشائه باردة . لا رمزية فيه . بل عدم » .

سوى ان « ميشو » لا يستسلم الى يأسه او ضعفه . بل يشيد « تمرد » في وجهه عدد العالم . انه لم يقبل سلوك التقاليد ، ولا ركافة الجماعة . انه ضد هذا العالم . انه « يلقيه كلاباً ميتة » . ويقذفه بحقده وغضبه . سلامه الوحيد ، عمله . فهو عزيمته، واداة كفاحه ، ونحرده ، وتبنيته . وفيه ترنيمة بلا تحفظ ، للبحث عن تربته المعطاء .

« هنري ميشو » او « رفض الولادة » كما سماه الشاعر والناقد « آلان بوسكيه » في كتابه « فعل ودوار » . هو انسان الرفض الدائم لكل شيء . الى حد انه رفض منذ اشهر ، جائزة الادب الكبرى ، تمشياً مع اخلاصه لذاته .

جورج شحادة :

اذا سألت هذا الشاعر اللبناني الكبير الذي غزا فرنسا بادبه ، فعد من اشرق



فيها المرء لفته وحياته ، في وقت واحد . شعره عملي ، لا يتخلى عن الحياة . شعره مشور ، مشحون بالرؤى ، فلا ينفذ لنا الا بعد جهد عنيد ، لانه هو جهد متابع من اجل ترميم عالم محطم . يميز هذا الشاعر ، الطاقة الكامنة ، في استعماله للصورة الجنسية والدينية . وهو فوق انه شاعر ، ناقد وروائي ومفكر . « جوف » يقودنا من جديد ، في طريق بودليري جديد .

فرنسيس بونج : Francis Ponge

اما « فرنسيس بونج » الذي اشتهر بعد نشر مجموعته « الليل للاشياء » سنة ١٩٤٢ ، فهو شاعر المادة الاول . حتى انه لفت نظر « جان بول سارتر » فخصص له دراسة في «مواقف - ١ -» بعنوان : الانسان والاشياء . « ان « بونج » قد كتب بنوع ما ، بعض قصائد رائعة ، بنبرة كلها جدة ، اوجدها طبيعة مادية خاصة به . قد لا نعرف ان يطلب منه اكثر . كما يجب ان نصيف ، ان تجربته هذه ، بخلفيتها ، هي من اقرب التجربات ، ويمكن ان تكون من اهمها في هذا الزمن . » هذا ، مما ذكره سارتر .

و بونج « كشاعر ، قد يحب وقد لا يحب . والارجح دائما انه لا يحب . الا ان تأثير اسلوبه على الرواية الحديثة جد واضح : « في اخر الساق ، تتفتق خارج زيتونة لينة من الاوراق ، حوصلة عجيبة من السابان البارد ، مع تجاويظ لظلال تلج راسخ ، حيث يقيم ايضا قليل من الكلوروفيل ، حوصلة ، ذات عطر يهيج داخل الانف ،

لذة حقيقية ، في طرف العطاس . » من قصيدة (القرنلة) وتبعاً للخط الذي اشدّه في حدود هذه الدراسة ، فاني ساكتفي بالذين نوهت بهم .

بملحظ ان البافين ، مثل «ليون بول فارغ» الذي يقرب شعره الى الشعر الذي سبقه ، اي الى الرمزية الفاربية ، على نسق «فرنسيس جام» ، و « ميلوز » . ومثل « جول سويسر فييل » الذي تشبه قصائده كذلك ، من نواح عديدة ، قصائد الشعراء المنشودة قبل الحرب الاولى ، بصوت فيه من صدق الشعاعية والصفاء اللذين يحولان دون الحافة بالزمن الحاضر . و « بيير ريفيردي » الذي يكنى ينسى اليوم ، اذ لا يهد شعره ، لجال الذي يهتم بوضع الشعر العصري وتطوره . و « لويس اراغون » الذي ابتداء سرياليا ثم انحرف الى التزامه بتعمل وصنعة عارفة بليقة . و « جاك اوديرتي » الذي يلهث خلف المعاني والبيان والعروض ، في سبحة من التمارين الشعرية الجيدة . و « بيير عمانوئيل » الذي يساقب ايضا « اوديرتي » في حلبة الشكل البياني باجهد وتصنع اوفر . و « جاك بريفيير » الذي يفتقر الى التوضيح اللغوي وتكشف الخيلة ، وان كان ذا تفرد وشعبية . و « كوكتو » و « سنترار » و « لابرو » الذين لا ينتسبون الى جيل من استعصت ، ان هؤلاء جميعا ، على الرغم من سطوع اضوائهم الباهرة ، لم يتركوا علامات جازمة في الشعر الفرنسي . اما الشعراء الشباب ، فقد اطل منهم بسرعة ، « ايف بونفوا » بعد نشر مجموعته الاولى : « عن حركة دوف وجمودها » . ان الشعر الفرنسي الطالع . الفن الشعري عنده ، كما في احدى قصائده :

« وجه منفصل عن اغصانه الاولى جمال للخطر كله ، عبر سماء وطيفة » او ، كما في مكان آخر من مجموعته الجديدة « حجر مكتوب » :

« مجروفا كان النظر خارج هذا الليل . جامدة كانت الايدي وجافة . لقد غفرنا للحمى . فلنا للقلب ان يكون القلب . وكان شيطان في هذه العروق

فهرب صارخا . وفي الفم كان صوت حزين دام ففصل واستعيد . » « ايف بونفوا » او الهروب امام التعبير ، حسب تحديد « آلان بوسكيه » ، يجسّد النزوة الكبيرة للخوف من القول . انه بأمل في طبيعة الكلمة ، كجميع اسلافه اللامعين . انه يجرب نوعا من التفسير الجذري للكلمة . وكي يتهرب من قدرية الادراك التي تجعلنا « نترك بيت الاشياء » فهو يعيد التفسير « بالكينونة » في معنى وجودي « (هوسرلي) » انه يصرخ : العالم وجد ، ليخلق من جديد . شعر « بونفوا » محكم ، وصعب غالبا . كانه تمرس باطياب « بسول فاليري » ، و « موريس سيف » Maurice Scève

الشاعر الفاضل المرموق في القرن السادس عشر .

ولا يسعنا ان ننسى « آلان بوسكيه » الشاعر والناقد والروائي المعروف . و « جان كايرول » الشاعر والروائي . و « هنري بيشميت » الشاعر والمسرحي . و « ايميه سيزير » الشاعر الاسود . و « مالكولم دي شازال » و « لويس ماسون » الشاعر والروائي والمسرحي . و « اندريه فرنو » ، و « جان ناردو » ، و « ميشال لايريس » ، و « جان غروجان » ، و « ماكس - بول فوشيه » ، و « رينيه لاكوت » .

ان هؤلاء يفتنون باصوات متنوعة ، تساعد على استمرار النظرة فسي . عصب الشعر الفرنسي العظيم .

٢ - الشعر الانكليزي الحديث

عندما كان الشاعر الانكليزي « و . ب . بيتس » ضيفا على مجلة « شعر » ، عام ١٩١٤ ، في الولايات المتحدة ، صرح مستمعيه بهذه الحقيقة : « حين افصح مجلة اميركية ، ارى عيانا ، كل ما نهض ضده ، حيا في هذه الديار . وذلك ، ليس لانكم بعيدون عن انكلترا ، وانما لانكم بعيدون جدا عن باريس . باريس التي جاءت منها تقريبا ، كل التأثيرات الفنية والادبية ، منذ « تشوسر » حتى ايامنا » . - وهي حال لا تصح على اميركا اليوم ، اذ عبرتها بعد زمن قليل من دور الحكم للشاعر بيتس - .

صراحة وجيزة لاكبر شاعر انكليزي منذ « وردزورث » ، قد نفني عن المطولات .

انما الشعر الانكليزي الحديث تصرف بالعكس . لقد اتاه اللقاح الفرنسي هذه المرة ، عن يد شاعرين اميركيين هما : « اذرا باوند » و « تي . اس . اليوت » .

صحيح ان لمدرسة الميتافيزيين الانكليزية في القرن السابع عشر ، وللشاعر « جيرارد مانلي هويكنز » وللناقد والمفكر « تي . اي . هيوم » فضلا على الحركة الشعرية العصرية . الا ان الحرك الدينامي الاول كان مع ذلك ، اذرا باوند ثم اليوت .

كتب يوما « اليوت » في سياق كلامه عن « التمهورية » ، وهي مدرسة تعهدها « باوند » في عمرها القصير ، وكان لها فعل ملحوظ في الشعر الحديث ، من حيث طلبها للعناء ، والصفاء ، والدقة ، واصرارها على الامانة للظواهر ، ونبذها للانفعالية - كتب « اليوت » : « الشاعر الوحيد والناقد الذي عاش بعد التصويرية ، كي يتطور على نحو اوسع ، انما هو « باوند » شاعرا وناقدا ، الذي كان له

وحده على الأرجح ، اعظم تأثير ادبي في هذا العصر ، حتى الوقت الراهن ... »

اما «اليوت» بالذات، فهو القطب الاقوى، الذي هضم بحدّة من ذكاء نادر ، اغذية الهيات الفرنسية ولا سيما الرمزية التي كانت ، حسب اعترافه ، الشعر بعينه، وتعالم «باوند» وبحليلات علم النفس الحديث ، والفلسفة ، والفيلولوجيا الهندية والسكسكربتية ، والانثروبولوجيا ، والفكر الاغريقي . ثم عصرها في رؤية شعرية من الذاتية والجدة والتلف والوحدة والاستمرار . وفي دائرة ، حيث كان اسلافه لا يبحثون الا عن القشور والمعجب والفوائد اليسيرة، اسس معنى العظمة والجادبية .

وان ننس لا ننسى الشاعر الايرلندي «بيتس» الذي لا ينكر قبسه في ميدان البعث الجديد .

وكخاصية لهذا الشعر ، لا اجد افضل من تكملة حديث «ستيفن سبندر» الذي اشرنا اليه سابقا . يرى سبندر ، « ان القصيدة الانكليزية تقوم على المضمون . الشكل ضروري فقط كوسيلة . والسبب الذي ادى الى هذا الاتجاه يعود الى النقد . النقد عندنا يركز على المادة الشعرية ، أي على ما يعبر عنه الشاعر وليس على كيفية التعبير » .

ولعل هذه الابواب لاليوت مسن احدى رباعياته «ايست كوك» قد تعطي صورة عن الصعوبات والهموم التي تلاصق الشعر المعاصر :

«ها اناذا ، في وسط الطريق ، وقد قطعت عشرين عاما - عشرين عاما ، ذهب معظمها سدى ، اعوام «ما بين الحربين» - محاولا ان اعلم كيف استعمل الالفاظ، وكل محاولة هي بدء جديد تماما ، ونوع اخر من الخيبة لان المرء قد تعلم فقط كيف ستولي على الكلمات ليعبر عما لا يريد ان يقوله بعد ، او الطريقة التي لم يعد يرغب في ان يقول بها . وهكذا بكل مخاطرة انما هي شروع جديد ، وغارة سريعة على المجهم ،

بعدة رثة تتلف باستمرار ، في الفوضى العامة لعدم دقة الشعور ، وشراذم العاطفة غير المنظمة » . وعليه ، برزت «نهضة شعرية» مؤلفة من «و. ه. اودن» ، و «س. داي لويس» ، و «ستيفن سبندر» و «لويس ماكينيس» . لكنهم ما لبثوا ان تفرقوا حين نشوب الحرب، بعد ان تكاملت نزعات كل منهم واصبح من الصعب التعاون في عصبة متكئة .

و. ه. اودن : W. H. Auden

كان دائما الزعيم المسلم به لتلك المعصبة والنهضة . وان يكن الان مواطنا اميريكيا باكتساب الجنسية على طريقة اليوت ، فعلمه مرتبط بشدة بالشعر الانكليزي الحديث .

ولا شك انه من المع شعراء جيله ، بعد اليوت . وعند بعض النقاد ، في غمرة من حماسهم ، كان امير الشعراء الاحياء ، مع «ديلن توماس» و «روبرت غريفز» . وفي سنوات الثلاثين كاد ينزع من اليوت كرسى الصدارة . سوى انه بعد ان نشر في سنة ١٩٤١ ، «رسالة العام الجديد» اثار في



الايوساط الادبية خيبة امل شاملة ، بما فيها من جفاف واضجار . حتى قيل ان شعسر «اودن» قد تاذى من رحيله الى الولايات المتحدة . خيبة لم تطل ، اذ ظهر له في سنة ١٩٤٥ مجموعة بعنوان «لوقت الحاضر» وشرح نثري وشعري لعاصفة شكسبير بعنوان «البحر والمرأة» . ففي هذا العمل الاخير تبين «اودن» في طور مختلف ، وصفه «هنري ريد» الشاعر ، بهذه الالفاظ : «انه مشرف، رائع ، ومتمين . ولعل «اودن» ، لأول مرة ، يبدو متواقعا باخلاص ، بالرغم من دمه البارد ، وروحه واطمئنانه .»

على ان هذا العمل لم يغل من اخطاء قديمة عديدة ، كالعجز عن التصحية ببعض نكت فارغة ، والسرعة في الانشاء ، والمظهر العام المهمل تقريبا . كذلك نجد عددا من الافكار المألوفة لديه ، كالنقصد الاجتماعي والتحليل الفرويدي ، مع تفصيل لمقيدة جديدة ، كما في «اغنية مريم لطفل» :
نم . ماذا تعلمت من العالم الذي ولدك
غير القلق الذي لا يستطيع ان يحسه ابوك؟
نم . ماذا سيفعل لك هذا الجسد الذي اعطيتك،

او حب الام ، غير اغوائك ضد ارادته ؟
ولماذا انتخبنا انا ، لاعلم ابنه البكاء ؟

نم يا صغيري ، نم .

ان شعر هذا الممارك توجيهي ، وذهني بأسراف ، وذو فنية خالية . وقد كان ينتظر منه ، في بداية انتاجه ، اكثر مما حقق من امال . الا ان ما حققه ، يحفظ له مركزه في الصفوف الاولى بين شعراء الجيل .

س. داي لويس : Cecil Day Lewis

اثناء الحرب ، اصاب «داي لويس» عطش جديد . لقد فصح عراه مع مدرسة الوجدان الاجتماعي التي كان من تلامذتها ، واقبل على شعر ذاتي . كما تغير كذلك ، بشدة ، البناء الشعري عنده . وفي عام ١٩٥١ ، جاء في مقال له : «ان اعمالسي الاخيرة ، حسب قدرتي على الحكم ، تقدم تنوعا كبيرا في الموضوع والشكل ، انها تملك فتنة اكثر لذة، وتقوسا اكثر لدانة ، من اعمالها الاولى .

حكم ذاتي مصيب . لكنه لم يظن الى ما فقدته من ايجاز ونظام في اسلوبه الاول . وتحت تأثير «اودن» وشعراء مطلع القرن السابع عشر ، اتخذ «داي لويس» نهجا يتلاءم جملة ، مع العاطفة الشخصية، والدقة والوضوح :

«الشهوة ساحرة

تركض نحو الساعة .

انها تستطيع ان تفق

الحاشية المحتشمة

حيث المسافة تخطط فوق الزمان :

انها تستطيع ان تنزع القفل

عن اسرار «بنديورا»

ستيفن سبندر : Stephen Spender



ضعف «سبندر» الكبير ، كان دائما في عجزه عن ان يحضر صورة كثيفة ، ومتلاحمة

كبقايا فخورة ، لجنس من حملة الرؤى .
قصيدة (اصرخ ، تفا !)

إديث ستويل : Edith Sitwell



تغطي « ستويل » بآثارها ، المدة كلها التي
دون فيها الشعر الحديث . (اي ، من سنة
١٩٢٠ حتى ايامنا) . انما شعرها بعد الحرب ،
صار ارقى واكمل .

كانت قصائدها ، من قبل ، لاذعة ، لامعة ،
جافة ومصطنعة . حتى ظن ان هذا الشعر ،
عرضة للموت مع الزمن الذي رافقه . ثم
بدأ الطور المفابر ، فكان العمق ، والرصانة ،
والذاتية في المواضيع ، والفنى في التعبير .
والجزء الاكبر من مؤلفاتها ، موقوف على زوال
الجمال ، ودنو الشيخوخة . وقد كتبت مرة
في احدى مقدماتها : « المقصود ليس خرافة
بعيدة ... نحن نعني تلك الفتاة التي كانت
تمشي قديما تحت الاشجار المزهرة في
الحديقة المجاورة ، والتي أصبحت الآن عجوزا
محطمة ، تنتظر الموت في بيت مفلق النوافذ
... نحن نعني كل جمال هارب » .

ثم عدلت اسانيتها وشغقتها الى مجالات
عامة ، نتيجة للحرب في بعض منها ، ونتيجة
لاكتمال نضوجها الشعري في البعض الآخر .
وان يكن شعرها في هذه المرحلة ، قد عطل
من رشاقته الاولى ، فقد اعتاض بالسمو
والحنان المطلقين :

مثل الوردة

انا ايضا ، كنت غير مبالية في انداء

الصباح ،

انظر الى الموتى واياب ساعة الموت

كي اسامح قذارة ايدينا . انا ايضا في

الصباح

مثل الوردة التي تصرخ من الفرحة الاحمر

والحزن الاشد احمرارا

روبرت غريفز : Robert Graves

قبل الحرب ، كان القسم الاكبر من حظوة
« غريفز » يعتمد على رواياته ، ودراسته
الانثروبولوجية « الالهة البيضاء » . لكن بعد
ان نشر مجموعاته الشعرية ، اصبح من الاكيد
ان الخطوة التي اوتيتها بعد الحرب ، انما
تتسق في حديقته الشعرية ، ذات المروق
الموغة في خبرة كل يوم ، بنوع من الجدة ،
والاثارة ، والخرافة .

وفي سنوات الثلاثين كان اول الذين
زعزعوا نفوذ « البيوت » ، وطرحوا « الوجدان
الاجتماعي » كفكرة مقوية للشعر .

ومن قوله : « ان الاسباب الصالحة للمذهب
الانساني الفزير الفضائل ، تجتذب اليه -
الشعراء بسهولة ، بشرة عندهم ذلك الاضطراب
النفسي المولود من الاحساس بالظلم السذي
يسيطر على العالم المادي . وعليه ، فيعلم
بدون تضليل ، ان جودة الشعر ، ليست في
الاخلاق ، ولا في الفعل الزماني ، وانما في
نشاط الارادة التي تواظب بحب ، على البحث
عن الحق » .

هو آذن ، يكلف بحقيقة فكره الخاص . « لا
شيء اخر يحدث ، ولا شيء يعلن في قصائد
« غريفز » غير الشعر ذاته » ، كما اشار
« سبندر » . وهذا ، قد يغرس في البال
بقليل من الخطأ ، ان « غريفز » مؤمن بالشعر
الصافي . اذ هو متيقظ بافراط للحياة
الواقعية وقيمها . سوى ان « سبندر » على
صواب ، في تأكيد عدم اكتراث « غريفز »
بوظيفة الشعر الاجتماعية .

ان عبارته ، جلية ومباشرة ، حتى ان بعض
نقادہ الاوائل ، شبهوه « بالشعراء
الجيورجيين » ، مع ما بينه وبينهم من
تفاوت بين . في حين يجب ان نطلب اساتذته
الحقيقيين في القرن السابع عشر :

لقد سد سغراط وافلاطون المخرج

(اعني ، كيف حب الرجل والمرأة يمكن ان
يكون)

بايديولوجيتهما الجنسية الشاذة .

بعض عبرانيين في الرؤيا ، تنبأوا
بالنهاية المفاجئة ، كانوا يدعون فقط الى
اخوية

العفة ، كلهم ماتوا تحت المنطقه

اصرخ تفا ! للعلم ، للعلم ، والاخلاق

والميثافيزيا

وتناقضات المقدس والدنس -

وتعال يا حبي ، نتزده معا ، في شتاء ذهبي

وبين اعمدة المجد التي تترنج ،
القمر حي في كل من تلك الوجوه المرفوعة
الى فوق

حقا . وشعره المتلاشي تدريجيا لم يقدر
كذلك ، على معانقة مواضيع من اختياره . كما
يصمد بمشقة لتحليل متماسك ، موحيا بفقدان
الدقة ، وغياب تنافس داخلي حقيقي .

انه مثل « برسي شلي » يظهر سيلانا
غريبا يحذر التحليل . لكن ، على هامش كل
نقد ، هناك جمال لا ينتقص ، يعطي هذا
الشعر الوزن ، على رغم مداه المحدود .

وقد يكون اكثر انحرافا من رفاقه في
العصبة ، عن الشعر السياسي والاجتماعي
في سنوات الثلاثين ، منذ مجموعتيه « قصائد
اهداء » و « طرف الوجود » . اذ هو يعنى
بالعناصر التقليدية و « الشعر الصافي » رغما
عن حينه احيانا الى المشاكل الاخلاقية
والاجتماعية .

لويس ماكينيس : Louis Macneice

اعمال « ماكينيس » تنضح بسحر روحي ،
ومضيء ، وتدل على شعور عميق بالكائنات
وزخرفها ، وعلى دعابة رصينة ، واكثر ادراكا
مما هي عند « اودن » . ولماكينيس ، كما
لرفاقه ، هموم اجتماعية سابقة ، تخلق عنها
منجها نحو اللامبالاة ، دون ان يخسر الحرارة
والقوة الهجائية اللتين انعمتا اثاره قبل
الحرب . ولماكينيس ، غالبا ما يستهويه ، ان
يعالج مواضيع بسيطة ومنعزلة . وعندما
يكره نفسه على ممارسة شعر معقد ، طويل
النفس ، ك « الصفاف السيتيجي » مثلا -
بالنسبة الى نهر « ستيكس » في الجحيم -
فان بنيانه الشعري يكاد ينهار ، مكتفيا برف
الصور دون ادخالها في لحمه متراسة .
ولعل ضعفه الرئيسي ، هو في قصوره عن
ان يجهز بعض افكار فلسفية بالبقاء والتلاحم ،
دون ان يتركها في منتصف الدرب .

بالاضافة الى هؤلاء الاربعة الذين عقدت
عليهم الامال الكبرى في الشعر الانكليزي ، بعد
البيوت ، لا شيء ادعى للدهش اكثر من
الشعبية القصيرة الاجسل لشعر « وليام
امبسون » الذي كان لها مثالا يحتذى في
مطلع سنوات الخمسين .

يواجهنا « امبسون » في شعره ، وكأنه
مشغول خارج مسائل من اقتناعه الخاص .
والقارئ المثالي له ، يجب ان يكون متمرسا
بالعلم ، واللغات ، وان يكون ايضا ، صديقا
حميما له ، كي يفهم الایماءات والكنايات
الشخصية في قصائده .

في مقال ل « جسون واين » فسي
عام ١٩٥٠ ،
نودي « بامبسون » مع « روبرت غريفز »
كحائزين متبعين ضد عدوى الرومانسية
الجديدة .